



الليلة الثانية عشرة

منتدى اقرأ الثقافي

www.iqra.ahlamontada.com

ترجمة

جبرا إبراهيم جبرا



دار الحديث



الليلة الثانية عشرة أو ماتشاء

ترجمة

جبرا إبراهيم جبرا

وليم شكسبير

**الليلة الثانية عشرة
أو
ما تشاء**

ترجمة

. جبرا ابراهيم جبرا

دار المأمون للترجمة والنشر

بغداد - ١٩٨٩

**Twelfth Night
or
What You Will**

William Shakespeare

**الليلة الثانية عشرة
أو
ما تشاء**

وليم شكسبير

دار المأمون للترجمة والنشر
وزارة الثقافة والاعلام
حقوق الطبع والنشر محفوظة
رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٣٧١) لسنة ١٩٨٨
توجه المراسلات الى:
دار المأمون للترجمة والنشر
وزارة الثقافة والاعلام
بغداد - الجمهورية العراقية
ص.ب: ٨٠١٨
تلكس: ٢١٢٩٨٤
طبع بمطابع دار الحرية للطباعة - بغداد
مترجم عن الانكليزية

المحتوى

صفحة

كلمة المترجم	٩
المقدمة، بقلم ت. و. كريك	١٥
«الليلة الثانية عشرة أو ماتش»	١٠١
أشخاص المسرحية	١٠٣
الفصل الأول:	
المشهد الأول	١٠٥
المشهد الثاني	١٠٩
المشهد الثالث	١١٣
المشهد الرابع	١١٩
المشهد الخامس	١٢٣
الفصل الثاني:	
المشهد الأول	١٣٧
المشهد الثاني	١٣٩
المشهد الثالث	١٤٣
المشهد الرابع	١٥١
المشهد الخامس	١٥٩
الفصل الثالث:	
المشهد الأول	١٦٧
المشهد الثاني	١٧٥
المشهد الثالث	١٧٩
المشهد الرابع	١٨٣

الفصل الرابع:

المشهد الأول ١٩٩

المشهد الثاني ٢٠٣

المشهد الثالث ٢٠٩

الفصل الخامس:

المشهد الأول ٢١٣

ملحق: حكاية ابولونيوس وسيلا ٢٣٣

كلمة المترجم

قبل أن يكتب شكسبير «الليلة الثانية عشرة»، كان قد كتب عدداً من أروع كوميدياته وتاريخياته. وفي المسرحيات التي ابتناها على تاريخ ملوك انكلترا في عصر الصراعات المتواترة بين الأسر الاقطاعية الكبيرة على عرش بلاد الانكليز، وضع الكثير من نظريته النافذة الى تعقيدات السلطة وفهمه لخفايا النفس وهي تتطوح في مهاوي الجريمة والظلم من أجل تحقيق مآربها في السيادة المطلقة، ضمن الأطر التي ستتكمّل بدسائسها وبطولاتها، في النهاية لإرساء الملكية في انكلترا على أسسٍ سيبقى الكثير منها ثابتاً لقرون طويلة فيما بعد.

وهو، إذ راح لقراءة خمس عشرة سنة يكتب هذا التاريخ، ممثلاً في شخصياته الكبرى، في «ريتشارد الثالث»، و«ريتشارد الثاني»، و«الملك جون»، و«هنري الرابع»، و«هنري الخامس» وغيرها، كان في الوقت ذاته يكتب كوميديات مشرقة حول الحب ولوعاته ومباهجه ومكايده، مسرحيات جعل الحياة فيها ملأى بالشعر، وتبدو كأنها مهرجان لا ينتهي، كما فعل في «ضاع مسعى الحب» و«الكل بخير اذا انتهى بخير»، و«حلم ليلة في منتصف الصيف»، و«ترويض الشرسة»، و«جعجعة بلا طحن»، و«كما تهواه»، وغيرها. ولم يكتب في أثناء تلك الفترة عن الحب منتهياً الى فاجعة إلا مسرحية واحدة، هي «روميو وجولييت».

وإذ كان على وشك الدخول في فترته المأساوية المظلمة، التي بدأت حوالي عام ١٦٠١ وامتدت الى عام ١٦٠٩، والتي كتب فيها بعضاً من أعظم المآسي التي عرفتها الدراما منذ عهد الإغريق، كـ «هاملت»، و«عطيل»، و«الملك لير»، و«مكبث»، أقبل على تأليف رائعة

أخيرة مشرقة عن الحب الرومانسي، هي «الليلة الثانية عشرة»، مملأها بجو من الموسيقى، وجمال الشباب، والمرح، والضحك، والسخرية من كل من يحاول أن ينال من بهاء الدنيا كلعبه قد تشارف الفاجعة، ولكنها تُنقذ لصالح الحب، وسعادة الإنسان فيه. وعلى كثرة النساء الرائعات اللواتي خلقهن خيال شكسبير، والتي كان خياله سيوجد المزيد منهن في مسرحياته اللاحقة، إلى أن توقف عن الكتابة قبل موته بخمس سنوات، فقد جسّد في «الليلة الثانية عشرة» ثلاث نساء يبقين في ذاكرة الثقافة الإنسانية رموزاً لغزارة لا حدّ لها في تجربة المرأة إذا أحببت: فيولا، وأوليفيا، وماريا. وأروعهن، وأحلاهن، بالطبع هي فيولا، الكاتمة حبها والصارخة به معاً، هذه المغلوبة الغالبة التي تنساب بولها من خلال المشاهد، حاضرة كانت أم غائبة، انسياب النغم المتواصل من مفتتح المسرحية - «إن تكن الموسيقى غذاء الهوى، فامضوا بعزفها» - حتى ختامها، عندما تصبح «سيدة أورسينو، ومليكة عشقه».

× × ×

لا بد لي من القول هنا إنني ترددت سنيّاً طويلة قبل المجازفة بنقل هذه المسرحية إلى العربية، رغم تعلقي بها منذ الصغر، وحفظي الكثير من شعرها، ودراستي وتدريسي لها في أكثر من كلية. وذلك أنني كنت أرى أن نقل المأساة إلى العربية أسهل نسبياً وأجدى من نقل الكوميديا الشكسبيرية، ربما لأن في الفصحى سموحاً وبلاغة وقدرة على الإيحاء والتعقيد والفخامة، تجعلها جميعاً أشدّ تقبلاً للشحنات العالية من الغضب والحزن وعذابات الإنسان وصراعاته، منها لتقبل ما في لغة كوميديات شكسبير من المرح، والنكتة، وعبث الهوى، وبخاصة في نقل ذلك كله من ثقافة مغايرة جداً لثقافتنا، لازمياً فقط، بل اجتماعياً ومسلِكياً أيضاً. غير أنني أعدت النظر في هذا الرأي، ونقلت هذه المسرحية الصاخبة بما

فيها من المرح والنكتة وعبث الهوى، مطمئناً أن ليس ثمة ما تعجز عن استيعابه هذه اللغة العبقرية، مهما أوغل، في لغته الأصلية، في تشابكه وضرب جذوره في ارضيته الخاصة به.

ولئن تكن هذه المسرحية بحد ذاتها مهياةً لمتعة القارئ دون ممهدات وتعقيبات، فإن الدراسة الغنية التي كتبها الاستاذ ت. و. كريك، فيها من التفاصيل والمعلومات ما يضاعف متعة القارئ، ويزيد من قدرة المخرج على تقديم المسرحية على خشبة، ويعينهما في وضعها في سياقاتها التاريخية، والأدبية، والمعرفية - فضلاً عن تحليلها الدرامي.

وقد تقصدت، بالإضافة الى المقدمة، أن اترجم حكاية «ابولونيوس وسيلا» بكامل نصها الأصلي، وهي الحكاية التي اعتمدها شكسبير مصدراً لحبكة الحب في مسرحيته، وحاولت الحفاظ بأقصى ما استطيع على الاسلوب السردى الذي تميزت به حكايات القرن السادس عشر في اوربا، لكي يرى القارئ بعض دقائق الصنعة الشكسبيرية، وطاقتها السحرية في تحويل التراب الى ذهب، ورفع الثرى الى الثريا.

جبرا ابراهيم جبرا

بغداد

أذار ١٩٨٨

ملاحظة:

اعتمدت في الترجمة على طبعة أردن اللندنية لمحرّزها ج.م. لوثيران و ت.و. كريك، وطبعة مكميلان اللندنية لمحررها ك. ديتون، وطبعة جن أند كومباني، بوسطن، لمحررها جورج لايمن كترج. أما ترقيم الاسطرافاعتمدت فيه على طبعة أردن، مع الانتباه الى ان «الليلة الثانية عشرة» تكاد تكون الوحيدة بين مسرحيات شكسبير حيث يتساوى تقريباً عدد الأبيات الشعرية (المخصصة لحبكة الحب، وهي الحبكة الرئيسية) مع عدد الاسطر النثرية (المخصصة لحبكة التنكيت والإيقاع بملفوليو، وهي الحبكة الثانوية) . - ج.ا.ج.

المقدمة

بقلم ت.و.كريك

عن طبعة أردن لمسرحيات شكسبير

١ - تاريخ المسرحية وعنوانها

آخر موعد لتأليف المسرحية تقرره فقرة في دفتر من القطع المتوسط كان يحتفظ به جون ماننغهام عندما كان يدرس الحقوق في «الميدل تمبل». وهو يدعى عموماً بـ «يوميات ماننغهام»، غير أن الأفضل هو أن نصِّفه بأنه دفتر لمذكرات من كل نوع، والفقرات التي يكتبها فيه صاحبها غير مصنفة منهجياً وبلا تسلسل زمني منظم. واليومية التي تدور حول «الليلة الثانية عشرة» هي أولى اليوميات لشهر شباط من عام ١٦٠١ (= ١٦٠٢)، وترد في أواسط الصفحة :

شباط: ١٦٠١

في عيدنا قُدِّمت لنا مسرحية تدعى («منتصف» محذوفة) الليلة الثانية عشرة أو ما تشاء. وهي تشبه كثيراً كوميديا الأخطاء أو «مينيكمي» لبلاتس، غير أنها أقرب شبهاً إلى المسرحية الإيطالية المسماة «إنغاني». وفيها خدعة لطيفة لجعل خازن الدار يعتقد أن سيده الارملة تعشقه، وذلك بتزوير رسالة كأنها من سيده بعبارات عامة تقول له فيها ما تحبه فيه جداً وتعيّن له حركاته في الابتسام والهندام الخ.. وعندما يفعل ذلك يجعلونه يصدق أنهم يعتبرونه مجذوباً. وهناك خط مرسوم عبر الصفحة فوق عنوان التاريخ، وخط آخر بعد

نهاية اليومية، وهذه هي طريقة ماننغهام في فصل الفقرات اليومية
العديدة الواحدة عن الأخرى.

ورغم ما قيل من أن جي.بي. كولير زوّر عدة فقرات في هذه اليوميّات،
فإن أركي. تيرنر يحدّد أربعة أسباب تجعله يقبل هذه اليومية بالذات
على أنها صحيحة. أولاً، حيث أن من عادة ماننغهام أن يبدأ يوميات
الشهر بكتابة الشهر والسنة في وسط السطر، ثم يعيّن أيام الشهر بعد
ذلك بأرقام هامشية، لما ترك فراغاً بعد هذه العنونة الوسطى لو أن يوميته
المؤرخة الأولى كان رقمها ١٢ /، مشيراً فيها إلى إلقاء القبض في لندن على
رجل من أسرة ماننغهام. ثانياً، لا بد أن السبب في اعتقاد ماننغهام
الخطيء أن أوليفيا أرمله هو ما ارتدته من ملابس سوداء (كما استنتج
كولير في طبعته لعام ١٨٤٢) وليس لأي معرفة منه أن نظيرتها في القصة
التي استقى منها شكسبير مسرحيته هي فعلاً أرمله، لأن القصة
(«حكاية ابولونيوس وسيلّا» التي كتبها ريتش) غير مذكورة في نصّ
اليومية. ثالثاً، لم يذكر كولير قط أن المسرحية التي يورد اسمها ماننغهام
«إنغاني» كانت مصدر شكسبير، مؤكداً منذ عام ١٨٢٠ أن مصدره
حكاية ريتش. رابعاً، طبع كولير «وتعيّن له هدامه» في حين أن الآخرين
طبعوا إما «في الابتسام» أو «في اللباس». إن نقاط تيرنر الثانية والثالثة
والرابعة تقول ضمناً إن كولير، إذا كان فعلاً قد زوّر هذه اليومية، فهو قد
قام بخديعة متطرفة بغموضها والتواشها. ومهما يكن من أمر، فإن نقطته
الأولى تثبت بما لا يقبل أي جدل أن اليومية صحيحة.

واشارة ماننغهام الى حفلة «الميدل تمبل» لا تعني بالضرورة أنها كانت
اول اخراج للمسرحية، بل إنها تعطينا اسباباً ثلاثة للاعتقاد بأنها فعلاً
لم تكن اول اخراج. أولاً، لو كانت المسرحية جديدة، لذكر ماننغهام هذه
الحقيقة في الأغلب. ثانياً، في حذفه كلمة «منتصف» قبل ذكر «الليلة
الثانية عشرة» يوحي الينا بأنه كان قد سمع بعنواني «حلم ليلة منتصف
الصيف» و«الليلة الثانية عشرة»، ولم يكن حتى تلك الآونة قد رأى أيّاً
منهما، ولذا صدرت عنه زلّة قلم حين كاد يكتب العنوان الخطيء

للمسرحية التي شاهدها تلك الليلة. ثالثاً، ملاحظناه حول شَبهِ المسرحية بمسرحيتي «مينا يكمي» و«إينغاني» (ولعله أراد أن يقول «إل إنغناتي» (Gl'Ingannati)، توحيان بأنه استقى المعلومة من أحد الناس، وأن «الليلة الثانية عشرة» كانت لذلك قد مُثِّلت على المسرح لمدة تكفي لأن يتقوّل الجمهور حول مصادرها، ربما بين طلاب «الميدل تمبل» عندما عرفوا المسرحية التي ستقدم يوم عيدهم: فأَي خريج اليزابيثي من مدرسة ثانوية يكون على الأرجح قد قرأ مسرحية پلاوتس، ولكن من المستبعد أن يعرف أعمال المسرحيين الإيطاليين، إلا إذا كان من القراء المتلهفين بوجه خاص للمسرحيات الإيطالية (وبعض أطلاب كان كذلك، ولا شك).

فاذا استنتجنا أن «الليلة الثانية عشرة» لم تكن جديدة يوم رآها ماننغهام، يكون السؤال إذن: ما مدى قَدَمها أوجدتها؟ في محاولة الاجابة عن هذا السؤال، ليس لدينا من دليل سوى ما نستقرئه من داخل نص المسرحية نفسها. فالدليل الخارجي الوحيد لدينا حول تاريخها هو هذه الاسطر التي استشهدنا بها من مذكرات ماننغهام، وليس ثمة أي دليل خارجي آخر. ولا بد من الاصرار على هذه الحقيقة، لأن لزي هوستن أكثر من استخدم الوثائق المعاصرة للمسرحية ليدعم زعمه أن «الليلة الثانية عشرة» كتبت لتمثل أول مرة في مساء السادس من كانون الثاني (أي في عيد الليلة الثانية عشرة، وهي الليلة الأخيرة من الليالي الاثنتي عشرة التي جرى التقليد على الاستمرار فيها باحتفالات عيد الميلاد - وعيد الميلاد يقع في ٢٥ كانون الأول)، وذلك من عام ١٦٠١. ففي تلك الأمسية كان ضيف الشرف لدى الملكة اليزابيث الدون فرجنو اورسينو، دوق براتشيانو، وكان نبيلاً شاباً، شجاعاً، يبلغ من العمر ثمانية وعشرين عاماً، وقد كتب الى زوجته يقول إنه أمتع في القصر «بكوميديا مزيجة، بقطع من الموسيقى والرقصات». وكان اللورد تشمبرلين - أي ما يوازي اليوم رئيس الوزراء - اللورد هنسدون، وهو نصير الشركة التي ينتمي اليها شكسبير، قد كتب مذكرة تهيوأ

«للمسرحية بعد العشاء»:

لكي أتداول مع اللورد ادميرال ورئيس الحفلات
الذين عندي ليرتبا الأمر عموماً مع الممثلين لاختيار
المسرحية التي يجب تزويدها جيداً بالأزياء النفيسة،
ويجب ان تكون كثيرة التنويع والتغيير في الموسيقى
والرقصات، وذات موضوع يجلب أقصى السرور لصاحبة
الجلالة.

وكانت نتيجة ذلك ان «رجال اللورد تشمبرلين»^(١) تسلموا مكافآت لقاء
مسرحية «مُثلّت امام سموها» في «اليوم الثاني عشر ليلاً». ولنلاحظ ان
المسرحية لا تُذكر باسمها في اي من هذه الاشارات، وليس ثمة اي تلميح
لموضوعها. بل اننا لا نعرف ان كانت من تأليف شكسبير. ولذا، فان قول
هوستن ان المسرحية هي «الليلة الثانية عشرة» تخمين محض، وهو
يستند في النهاية الى ورود اسم اورسينو في هذا المجال، والى عدد من
الاشارات التي يُفترض انها تعني اشخاصاً معاصرين، والى مكان
العرض (القصر الملكي في «وايتهول»)، والى التاريخ ٦ كانون الثاني
بصفته «عيد التجلي» - زيارة الملوك الثلاثة لبيت لحم لعبادة المسيح.
وبالامكان ان نورد اعتراضات وجيهة على تخمينه هذا. ففي «الليلة
الثانية عشرة» ليست هناك رقصات، ولا مناسبات للرقصات؛ وليس
هناك من يقين بأن موضوعها، ولا سيما اطلاق اسم الضيف على
شخصية رئيسية في المسرحية، يسر صاحبة الجلالة في شيء؛ ومن غير
المحتمل قطعاً أن شكسبير استطاع تأليفها، واستطاع الممثلون التدريب
عليها، بين يوم ٢٥ كانون الأول ١٦٠٠ (يوم علم المسؤولين بموعد زيارة
اورسينو) ويوم ٦ كانون الثاني ١٦٠١، أو أن اللورد تشمبرلين جازف
بتخصيص مدة قصيرة كهذه لترتيب مناسبة بتلك الأهمية.

ولئن يكن استنتاج هوستن حول مناسبة، وبالتالي تاريخ، «الليلة

(١) هكذا كانت تسمى «الشركة»، او فرقة التمثيل، التي كان شكسبير من اعضائها.

الثانية عشرة» غير مقبول، فقد بقيت زيارة اورسينولرد ح طويل متعلقة بالاسم الذي اختاره شكسبير للدوق الذي في المسرحية، وليس ثمة سبب وجيه لافتراض ان هذا الاختيار كان مجرد مصادفة. بل لعل شكسبير كان أحد الممثلين الذين مثلوا في حضرة الملكة وضييفها، ولعله خرج وهو يحمل انطباعاً حياً عن النبيل الوسيم الذي قيل عنه إنه يتسم عموماً بمزايا السيد البلاطي الكامل. مما يقبل المناقشة بالطبع هو أن شكسبير كان قد شرع بكتابة «الليلة الثانية عشرة» قبل زيارة اورسينو، فأطلق على الدوق هذا الاسم في أثناء الكتابة، غير أن ورود الاسم مبكراً، في ١، ٢، ٢٨ (في بيت من الشعر)، يزيد من احتمال ان التأليف بدأ في وقت ما خلال أو بعد كانون الثاني، ١٦٠١. وهذا التخمين يتفق مع الدلالات الداخلية - أي دلالات النص - التي سنتناولها بترتيبها الوارد في المسرحية.

١ - الحوار الهزلي الذي يغنيّه السير توبي والمهرج، والذي مطلعته «وداعاً، يا حبيبة، قد حان وقت ذهابي» (٢، ٣، ١٠٢) مبني في معظمه على أغنية وجدت لأول مرة في مجموعة روبرت جونز التي عنوانها «الكتاب الاول للأغاني والألحان» (المنشورة عام ١٦٠٠)، وذلك يوحي بأن الأغنية جديدة وشعبية، وان شكسبير لهذا السبب بالذات جعلها في سياق تتناشز معه، وأجرى عليها التغييرات المناسبة: أي انه بحلول عام ١٦٠١ كان مطمئناً الى رواج الأغنية شعبياً.

٢ - هناك اشارتان الى «صوفي» او شاه فارس. نجد فاييان، بعد ان يشاهد ملفوليو وهو يقرأ الرسالة، يهتف قائلاً: «ما كنت لأتنازل عن حصتي في هذه اللعبة ولو أجرى عليّ الشاه معاشاً بالآلاف» (٢، ٥، ١٨٠)، وفي مشهد المبارزة، يلخص السير توبي مهارة خصم السير اندرو بقله «يقولون إنه كان مبارز الشاه» (٣، ٤، ٢٨٣). وهاتان تعذان اشارتين الى موضوع اهتم الناس به بين صيف ١٥٩٨ ونهاية ١٦٠١، وهو رحلة السير انطوني شيرلي الى بلاط الشاه. وقد ذاع خبر مشروع السير انطوني بحلول ٢ حزيران ١٥٩٨، عندما ذكره أحد رجاله في

رسالة له. وبين تشرين الثاني ١٥٩٩ ونيسلن ١٦٠١، قام بزيارات - قيل، بصفته سفيراً للشاه - إلى موسكو، وبراغ، وروما (حيث رأى ويل كمپ)، وترك أخاه في اثناء ذلك في فارس كرهينة، وايضاً كمستشار عسكري. ودُوِّنت مغامراته في كتابين: «تقرير حقيقي عن رحلة السير انطوني شيرلي» و«خطاب جديد وموسع عن رحلات السير انطوني شيرلي». اولهما يُعزى على صفحة العنوان الى اثنين من جماعته كانا قد رافقاه في اسفاره السابقة، ونشر في ايلول عام ١٦٠٠، وصدر الامر بمنعه في ٢ تشرين الاول، ومرة ثانية في ٧ ايلول من السنة اللاحقة. وكتب الثاني وليم پارلي، وهو عضو آخر من بعثة شيرلي، ونُشر في أواخر عام ١٦٠١. ونحن لن نستطيع، من اي من عبارتي شكسبير، أن نثبت أن شكسبير قرأ ايأ من الكتابين، ولكن اشارته الأولى تقاجئنا وتبدو أنها أقحمت لتداول الموضوع بين الناس، لأننا لا نجد أي سبب آخر يجعل سخاء الشاه يخطر ببال فابيان. أما الإشارة الثانية، فضلاً عن كونها متابعة للأولى، فانها تنسجم انسجاماً طبيعياً مع سياقها (مبارزة في ايليريا)، ولا حاجة بنا الى ردّها بالتخصيص الى عمل روبرت شيرلي العسكري في بلاد فارس. اذن، يبدو أن وجود هذين الكتابين، أو أحدهما، كان معروفاً لدى شكسبير ولدئى جمهوره، الأمر الذي يوحي أن تاريخ كتابة المسرحية لا يمكن ان يكون قبل خريف عام ١٦٠٠، ولعله بعد ذلك بمدة.

٣ - عندما يوافق المهرج على اعلان وصول فيولا لاوليفيا، يقول:

سيدتي في الداخل. وسأشرح لهم من أين أتيت. أما من أنت وماذا تبغي فأمران لا يدركهما حذقي - ولقلتُ «محيطي»، لولا ان الكلمة هزأها الاستعمال. (٣، ١، ٥٦ - ٦٠).

في مسرحية ديكر «ساتيروماستيكنس» تعامل عبارة «خارج عن محيطه» عدة مرات على أنها من العادات اللفظية المكرورة عند بن جونسن. وقد اقترح أحدهم عام ١٨٨٧ أن إشارة المهرج الى ان «الكلمة هزأها

الاستعمال» تعتمد في فكاهتها على معرفة الجمهور بمسرحية ديكر، وهذا التأويل الآن، إجمالاً، مقبول. ومسرحية «ساتيروماستيكس» مثلها «رجال اللورد تشمبرلين» و«صبيبة كنيسة بولس» عام ١٦٠١، رداً على مسرحية جونسن «المشعرور» (أواخر ربيع عام ١٦٠١)، ودخلت في «سجل الوراقين» بتاريخ ١١ تشرين الثاني من تلك السنة. وبهذا تكون الإشارة منسجمة مع تعيين عام ١٦٠١ تاريخاً لمسرحية «الليلة الثانية عشرة».

٤ - عندما يصرفا بيان على أن أوليفيا تظهر ودها لمبعوث أورسينو أمام عيني السير اندرو لكيم تستفز خاطبها لأظهار ظرفه وشجاعته، يصف ازدراءها بهذه اللغة المجازية:

... قد دخلت بشراعك في صقيع الشمال من رأي سيدتي

فيك، حيث ستدلى أنت كجليدية على لحية هولندي... (٣).

(٢٤، ٢ - ٢٦).

هناك اتفاق عام على أن الإشارة هنا هي إلى الرحلة إلى القطب الشمالي التي قام بها وليم بارتنتز، وهو هولندي من فريزلاند، ودار فيها شمالي نوفازمبلا في عام ١٥٩٦ / ١٥٩٧. والنقير الذي كتبه غريت دي فير عن هذه الرحلة تُرجم إلى الانكليزية ودخل في «سجل الوراقين» بتاريخ ١٣ حزيران ١٥٩٨، بعنوان طويل يكاد يملأ صفحة من الكوارتو، يفصل أحداث «الدبية الشرسة ووحوش البحر الأخرى والبرد العجيب وكيف أن السفينة في الرحلة الأخيرة يطبق عليها الجليد وكيف أن رجالنا وهم تحت درجة ٧٦ من نوفازمبلا بنوا لهم بيتاً وأقاموا هناك ١٠ أشهر...» لا بد أن هذه الرحلة ومشاقها كانت معروفة لدى الناس عموماً عندما كتب شكسبير «الليلة الثانية عشرة»، غير أن تاريخ هذا التقرير المبكر لا يعيننا في تعيين تاريخ المسرحية بدقة.

٥ - تصف ماريا ملفوليو بصورة مجازية غريبة أيضاً، إذ تقول: «وابتسامته تخط وجهه خطوطاً أكثر مما في الخريطة بعد أن أضيفت إليها جزر الهند...» والاتفاق العام هو أن الصورة مأخوذة عن خريطة

نشرت لأول مرة في عام ١٥٩٩، وأعيد نشرها في السنة التالية مع إضافات طفيفة.. وجزر الهند المضافة هي «جزر الهند الشرقية» (وليس أمريكا، كما قال ولسون)، وقد رسمت في الطبعة الأولى بكاملها بالإضافة إلى الساحل الشمالي من «هولندا الجديدة» (أي استراليا)، والخطوط هي «خطوط مسارات السفن التي هي إحدى المزايا البارزة في الخريطة - فهي تشع عن مراكزها بالضبط كالغضون حول العيون». هذه الخريطة قد تعد «جديدة» بعد صدورها ببضع سنوات (في الواقع، مادامت هي آخر الخرائط)، ولذا فإن وجودها في عام ١٥٩٩ لا يزيد من احتمال أن يكون تاريخ «الليلة الثانية عشرة» قبل عام ١٦٠١.

وقد ابتنى أ.ر.كي. تيرنر نظرية جميلة على الحقيقة المعروفة من أن «الليلة الثانية عشرة» هي الوحيدة بين مسرحيات شكسبير التي لها عنوانان بديلان، وأن ثانيهما «ما تشاء»، هو أيضاً عنوان مسرحية مارستون، من المحتمل جداً أنها صدرت في أوائل عام ١٦٠١، بين صدور مسرحيتي جونسون «احتفالات سنثيا» (شتاء ١٦٠٠) و«الشعور» (أواخر ربيع ١٦٠١). ويقترح تيرنر أن «ما تشاء» ربما كان العنوان الذي جعله شكسبير لمسرحيته وهو مكبٌ على كتابتها، أي أنه العنوان الذي استعمله قبل أن «يُجهضه» له مارستون في ربيع ١٦٠١، وكان عليه أن يعدّله قبل أن تصدر أو تُمثّل المسرحية. ويضيف أن مارستون يتلاعب على عبارة «ما تشاء» خمس أوست مرات في حوارهِ. علينا أن نذكر أن نظريته هذه تتغافل عن أن شكسبير لم يسقط العنوان «ما تشاء» كلياً عند ظهور مسرحية مارستون، غير أن هذا التغافل لا يهين اعتراضاً على قبول النظرية. بل بالعكس: فمن المحتمل جداً أن شكسبير احتفظ بالعنوان الأصلي لكي يوضح بجلاء لمشاهديه أن العنوان الجديد «الليلة الثانية عشرة» لا يحمل أي معنى أكثر مما يحمل عنوانان لا مباليان لمسرحيتين سابقتين له، هما «جعجة بلا طحن» و«كما تهواه»، وأن العنوان (كما شكّا بيبس في مذكراته فيما بعد) لا علاقة له بالقصة ولا بتمثيلها في ٦ كانون الثاني (وهو تاريخ مشاهدته لها عام ١٦٦٣).

وإذا كان الأمر هكذا، فقد جاءتنا دَوّامة الزمن بانتقامها، إذ أوقعت نزوة شكسبير المزاجية كلا العنوانين تحت طائلة التفسير والتأويل: فمن ناحية حَوْل معنى «ما تشاء» (أي: «سمّها ما تشاء») إلى «ما ترغب فيه»، وكأنّ العبارة موجهة لكل من المشاهدين أو اشخاص المسرحية؛ ومن ناحية أخرى، أخضعت فكرة «الليلة الثانية عشرة» الى البراعة المسرفة في ايجاد القرائن (بحثاً عن اشارات الى «عيد التجليّ» ومعانيه)، كما أخضعت الى التبسيط المفرط (وُضع العنوان عن قصد لكي تمثل المسرحية في الليلة الثانية عشرة بعد عيد الميلاد). وأنا يخيل إليّ اننا لو اردنا عنواناً مسرحية تقدم في الليلة الثانية عشرة بعد عيد الميلاد، لن نجد عنواناً اعظم من «الليلة الثانية عشرة». وإذا اعتقدنا ان شكسبير استخدم المسرحية الايطالية «إنغاناتي» مصدرّاً له، فلنا ان نعتقد ايضاً انه أخذ عنوانه من عبارة ترد في مقدمتها:

القصة جديدة ولم تؤخذ إلّا من عقول المؤلفين الدائبة
الحركة التي تؤخذ منها ايضاً لعبتكم للقرعة في الليلة
الثانية عشرة [هامش: أي «عيد التجليّ»]..

ولكن حتّى لو ان شكسبير قرأ هذه الفقرة وادرك أن عيد التجلي هو «الليلة الثانية عشرة»، ليس هناك في سياق تلك المقدمة ما يقوده الى اختيار هذا العنوان لمسرحيته الكوميديّة، ولذا فاني أذهب الى أنه اختاره لاشيء إلّا لقرائنه الاحتفالية العامة.

والخلاصة: في غياب أية اشارات تكون قد فقدت مغزاها بحلول عام ١٦٠١، ليس هناك ما يناقض جعل زيارة الدون فرجنو اورسينو للملكة نقطة البداية، وتمثيل المسرحية في «الميدل تمبل» نقطة النهاية لكتابة «الليلة الثانية عشرة». وما يبدو أنه علاقة ثابتة بين مسرحية ديكر «ساتيروماستيكس»، التي ربما كانت على المسرح قبل تدوينها في «سجل الوراقين» في ١١ تشرين الثاني ١٦٠١ بقّدة قصيرة، والتي لا بد أنها كانت قريبة العهد بتمثيلها لكي يفهم المشاهدون الاشارة الواردة في «الليلة الثانية عشرة» في ٣، ١، ٥٦ - ٦٠، هذه العلاقة توحى بأن

شكسبير كان في غمرة كتابة المسرحية في أواسط تلك السنة، بينما كانت «ساتيروماستيكس» في مرحلة التدريب، على الأقل، او الاخراج، وانه فرغ منها قبل نهاية السنة، مع دنوّ عطلة عيد الميلاد واحتفالاته، التي ربما أوجت اليه بعنوانها، دون ان تكون قد أملت عليه.

٢ - مصادر المسرحية

المصدر النهائي لقصة شكسبير في «الليلة الثانية عشرة» مسرحية ايطالية بعنوان «إنغاناتي» (المخدوعون). كُتبت في سيينا وقدمتها - هناك «اكاديمية الانتروناتى» عام ١٥٣١، ونشرت لأول مرة في البندقية عام ١٥٣٧، وأعيد طبعها عدة مرات. وتزعم مقدمتها - ولعلها صادقة في زعمها - أنها مسرحية أصيلة بالمرّة كُتبت في أيام ثلاثة. ولكن هناك مصدراً مباشراً لشكسبير هو حكاية ابولونيوس وسيلا، التي كتبها نثراً بارناب ريتش - وهي الثانية من ثماني قصص تؤلف كتاباً يدعى «وداع ريتش للحرفة العسكرية» Riche his Farewell to Militarie Profession (١٥٨١)، وهي بدورها مستقاة على نحو غير مباشر من المسرحية الايطالية عن طريق حكايات نثرية أخرى كتبها بانديلو وبلفوريه - والثاني هو مصدر ريتش الخاص. لاشك ان شكسبير كان قد قرأ «ابولونيوس وسيلا»، وقد زودته بأجزاء من القصة لا نجدها في «انغاناتي» أو في أية حكاية أخرى سردية أو مسرحية استقيت منها. اما هل قرأ ايضاً «انغاناتي» فمسألة تخمين، والتخمين يسري ايضاً على احتمال تأثره بتلك المسرحية، وبالمسرحيات التي هي ترجمات لها او اقتباسات قريبة منها، وكذلك بمسرحيات ايطالية أخرى من النمط نفسه، والحكايات التي سبقت حكاية ريتش.

«انغاناتي»، ومسرحيات اخري:

حبكة «انغاناتي» كما يلي:

هناك شيخ يدعى فرجينيو، له ابنة اسمها ليليا وابن اسمه فبريزيو. عندما نُهبَت روما عام ١٥٢٧، فقد الشيخ ابنه ولكنه اخذ ابنته، البالغة من العمر ثلاث عشرة سنة، الى مدينة مودينا. ونجد ليليا الآن (عام ١٥٣١) يخطبها شيخ آخر يدعى غيراردو، ويحظى بموافقة أبيها. غير أنها تحب سيداً شاباً، اسمه فلامينيو، منذ أن جاءت الى مودينا، وهو يحبها ايضاً، ولكنه، عند غيابها لسنة كاملة مع أبيها، ينقل حبه الى ايزابيلا، ابنة غيراردو، وهذه لا تقابل حبه بحب. وقد هربت ليليا من الدير الذي وضعها فيه ابوها مؤقتاً، وهي الآن تخدم فلامينيو (دون أن يتبين هو شخصيتها) وقد تنكرت كصبي يدعى قابيو، وتحمل رسائله الغرامية الى ايزابيلا. وايزابيلا قد وقعت في غرام قابيو هذا، وقابيو يشجعها على صد فلامينيو. في هذه الاثناء يصل فبريزيو، أخوليليا، الى مودينا، برفقة معلم متنطع وخادم جشع. ويتصور الشيوخ ان هذا الفتى هو ليليا الهاربة والمتنكرة، ويحبسونه في غرفة ايزابيلا. وهذه تحسب خطأ أنه قابيو، ويستغلان معاً ما اتيح لهما من فرصة للحب. وعندما يسمع فلامينيو أن ايزابيلا تحب قابيو، إلّا أن مشاعره الانتقامية تخفف منها مربية ليليا (ولها دور بارز في المسرحية)، حين تروي له قصة طويلة عن وفاء امرأة لحبيبها - ويظهر ان هذه المرأة هي ليليا. فيتزوج ليليا، ويتزوج فبريزيو ايزابيلا.. وهناك حبكة ثانوية في ثلاثة مشاهد، نرى فيها رجلاً مضحكاً يخطب ايزابيلا، وهو اسباني يدعى جيليو، وتتعجب عليه خادماتها باسكويلا حيلة تسلب منه فيها مسبحة وردية ثمينة.

«انغاناتي»، في جوهرها، مسرحية على غرار كوميديات الكاتب الروماني القديم پلاوتس التي تدور حول ما يُعرف في المسرح والرواية «بالهوية المغلوطه» mistaken identity. ولم يحاول المؤلف ان ينمّي

النواحي الرومانسية في حبكته - حب فلامينيولايزابيللا، وحب ايزابيللا لليليا (بصفتها فابيو)، وحب ليليا لفلامينيولا: فالأول «مُعطى» منصوص عليه فقط، والثاني يُعطى مشهداً قصيراً واحداً (٦،٢)، حيث الخدم الكوميديون وهم يسترقون السمع لهم ما يقولونه بقدر ما للشخصين الرئيسيين، والثالث وحده يُستغل درامياً في مشهدين (١،٢، و٧)، حيث يخبر السيد مبعوثه انه ما عاد يحب ليليا. وفي المشهد اللاحق (٧)، تضطرب ليليا جداً، حتى لتكاد ان يغمى عليها، فيعالجها فلامينيولا بعناية ومودة عظيمنتين، وتُترك لنسمع منها مونولوجاً قصيراً، قانطاً. ولكن الجزء الاكبر من المسرحية ينشغل بحماقات الشيخين، وحيل المربية، وغيره الخدم من زميلهم المبعوث الجديد، وتنافس صاحبي حانتين على نزول فبريزيو عندهما، وتبادل الشتائم بين المتنطع وخدام فبريزيو، والجشع المضحك الذي يبديه هذا الخادم، و«نُصب» الخادمة على السيد الاسباني. نغمة المسرحية عموماً دارجة، وأحياناً فاحشة، وتنسحب الخلاعة حتى على ايزابيللا (اذ تروي باسكويلا بطريقة ماجنة كيف اكتشفت ايزابيللا بالقوة ان فبريزيو رجل)، وحتى على ليليا، التي تبدأ دورها بتأمل الخطر في أن تُغتصب إن هي خرجت متنكرة في الصباح الباكر، وتنتهي به غياباً عن الخشبة في الفراش مع فلامينيولا بينما تروي سيتينا، ابنة المربية، للجمهور الكلمات والأصوات الأخرى التي تسمعها... وهذا كله بعيد جداً عن معالجة شكسبير لشخصية فيولا: فهو قد يداعب أحياناً، ولكنه لا يُفحش أبداً.

ان العنصر العاطفي في «الليلة الثانية عشرة» أقرب الى ما نجده في تمثيلية تسلية تدعى «الضحية» قدمتها فرقة الـ «انتروناتى» في المناسبة نفسها (ولكن لا في اليوم نفسه)، التي قُدِّمت فيها «انغاناتى». ومقدمة المسرحية تشير الى تمثيلية التسلية، وقد طبعت كلاهما معاً تحت عنوان «الضحية»: فاذا كان شكسبير قد قرأ احدهما فمن المحتمل أنه قد قرأ الاخرى ايضاً. في «الضحية» تعلن جماعة الـ «انتروناتى» أن افرادها متمردون على كيوبيد، وأنهم اتباع مينيرفا (إلهة الحكمة)، ويسلم كل

منهم للكهنة المكلف بمراسيم التضحية شيئاً يقترب بحبيته (مثلاً: منديل ملطخ بالدموع، خاتم، سلسلة، خمار، منظر، صورة كيوبيد)، ويلقي أو ينشد قصيدة، ولكن لم يدع أحد أن شكسبير استعار مباشرة أي شيء من «الضحية»^(١).

أمر عديدة في «انغاناتي» ذهب البعض إلى أنها زودت شكسبير بإحساسات مباشرة لمسرحيته. وقبل أن ندرج شيئاً منها، علينا أن نقول إننا لا نجد قناعة حاسمة في أي منها.

أولاً، يرى بعض الباحثين أن شكسبير خلق شخصياته بدمج خصائص استقها من شخصيات «انغاناتي»: وهذه نظرية واهية لا تتحمل البحث.

ثانياً، بحث البعض عن الشبه بين الأحداث والأفكار. هناك استراق السمع في أكثر من مشهد: الخدم المرافقون لليليا يسترقون السمع وهي تودع إيزابيلا (ص ٣٠٧ - ٣٠٨)، والخدام يسترق سمع الحوار الدائر بين غيراردو والمربية، ويسخر من حماقة سيده (ص ٢٩٩ - ٣٠٠). ولكن استراق السمع أمر شائع في الكوميديا، وفي كلا هذين المشهدين يختلف استراق السمع عن التسمع المقصود في مشهد الرسالة التي تقع في يد ملفوليو في «الليلة الثانية عشرة». والحديث عن الجنون هو أيضاً أمر مشترك في عدد كبير من المسرحيات يتخطى هاتين الاثنتين: فالقلق الذي يتظاهر به الخادم حين يقول أن سيده الشيخ العاشق في طريقه إلى الجنون (ص ٢٩٨ - ٢٩٩) إنما هو طريقة غير مباشرة يقول له فيها أنه أحرق مافون، كما أن اعتقاد فبريزيو بأن أي إنسان يحسبه خطأ امرأة لا بد من جنون (ص ٣١٨ - ٣٢١) يعود إلى بلاوتس ومسرحية «كوميديا الأخطاء». وليس من الضروري أن توحى هذه الأمور بقلق أوليفيا الحقيقي بشأن ملفوليو وهو يتبسم متقاطع الرباط، أو برّد فعل سباستيان حين يهاجمه السير أندرو حاسباً إياه.

(١) فيما عدا اسم «ملفوليو» على ما في ذلك من شك.

سيزاريو. وخطة الخدم العارضة للوصول الى الطعام والشراب املاً في التمتع بالكرنفال مع بعض الفتيات (ص ٢٠٧) لا يمكن ان تكون لها علاقة بشرب السيرتوبي ومرحه، الامر الذي يثير صرامة ملفوليو، كما ان اشارة المربية للشيخ غيراردو بأن يرتدي ثيابه «على الموضة» لا تستبقي في شيء تغيير ملفوليو المهم لنوع ملابسه.

ثالثاً، الشبه اللفظي، حين يدعي غيراردو انه «قوي في ساقّي كما كنت وانا في الخامسة والعشرين» (ص ٢٨٩)، فانه يقول ما يزعمه شيخ يتبجح بقواه الجنسية. أما السير أندرو، فان ساقه «قوية» لتؤهله راقصاً، لا عاشقاً، وعندما يعلن أن «قفرتي الى الورا لا تقل قوة عن قفزة احد في ايليريا» (١، ٣٠، ١٢٠)، من المستبعد أن شكسبير يتذكر بها توقع غيراردو زواجاً سيجد فيه «وقتاً امتع مما يجد أي رجل في مودينا» (ص ٢٩٧)، وهو الذي سبق ان جعل دوغبري يصف نفسه بأنه «أجمل قطعة لحم في مسينا» («جعجعة بلا طحن» ٤، ١، ٨٠).

وندنومن العبارات المتوازية عندما يهتف خادم غيراردو، وقد استرق السمع الى حماقاته: «ياليت عندي عصاً!» (ص ٣٠٠)، وهي عبارة تشبه بعض الشيء قول السيرتوبي انه يتمنى لو ان لديه قوساً، والاقوال الاخرى عن اللكم، والرمي، والضرب بالعصا، في مشهد الرسالة. عندما يسأل فلامينيو مبعوثه لماذا توانى عند ايزابيلا، يستعمل هذه الصورة المجازية: «أردت الثبات عندها كخشبة المشنقة، هه؟»، فتجيب ليليا (المتنكرة كصبي) انها تأخرت مؤملة في التحدث الى ايزابيلا. وهذه الصورة لعلها اوجت بالصورة المجازية التي ينسبها ملفوليو الى فيولا (المتنكرة كصبي) في الحالة المعانلة في «الليلة الثانية عشرة»: «قال إنه سيقف ببابك كعمود العمدة، او كقائمة المقعد، الى ان يتحدث اليك» (١، ٥، ١٤٩). كلمة accostare (يدنو) ترد ثلاث مرات في مشهد ليليا مع ايزابيلا (ص ٢٠٧ - ٢٠٨)، ولكن دون ان يقصد بها اي خطأ مماثل لخطأ السير اندرو حول كلمة accost (يفاتح) (١، ٣، ٥١ - ٥٤)، التي كانت ما زالت من الكلمات الكثيرة الشيع، وكانت كذلك لبضع سنوات

قبل كتابة «الليلة الثانية عشرة». وحين تدعو خادمة ايزابيلا الصبي المزعوم، مبعوث سيده، لزيارة سيدتها، وترفض ليليا، تقول بأسكويلا: «يقيناً وجدياً، يا فلبيو، كبرياؤك زائدة عن الحد» وتحذر المبعوث من أن جمالك هذا لن يدوم إلى الأبد. ستنموا لحيتك، ولن يتوهج خداك هكذا دائماً، ولن تكون شفتك بهذه الحمرة» (ص ٣٠٥). يقارن البعض هذا الكلام بتوبيخ فيولا لأوليفيا على كبرياتها، وبكلامها السابق عن جمال أوليفيا وقسوتها في عدم ادامته عن طريق الزواج (١، ٥، ٢٤٤ - ٢٤٦). من الناحية الأخرى، لا بد من القول أن هذه اللغة وهذه الأفكار تقليدية، والموقفين مختلفان. ولكن ثمة شبيهاً في المواقف اقوى بين كلمات ليليا في مخاطبتها فلامينيو: «أليس في هذه المدينة كلها سيدة ما تستحق حبك مثلاً؟ ألم ترَضَ عن امرأة سوى ايزابيلا؟» وكلمات فيولا إذ تقول لاورسينو:

إفرض أن سيدة ما، ولعلها موجودة فعلاً،
تعاني من حيك غصة في القلب
كفصتك من أجل أوليفيا، ولا تستطيع أنت حبها،
وتقول لها ذلك. أليس عليها إذن قبول جوابك؟

(٢، ٤، ٩٠ - ٩٣)

يقترح الباحث بولّو أن عبارة «تقول لها ذلك» قد تذكرنا بالعبارة التالية للكلام الوارد في «انغاناتي»، حيث يعلن فلامينيو على الفور أنه ما عاد يحب ليليا، فيغرقها في الحزن: ولكن يبدو أن عبارة «تقول لها ذلك» فرضية صرف («افرض أنك قلت ذلك للسيدة»)، ولذا فهي تختلف في مفعولها (لأن اورسينو لا يعلم أن فيولا، كفيولا، موجودة).

وقد قيل أن ليليا كان لها من العمر ثلاث عشرة سنة عندما نُهبت روما (ص ٢٩٠)، ولعل شكسبير تذكر هذه الحقيقة عندما جعل والد فيولا يموت يوم عيد ميلادها الثالث عشر (٥، ١، ٢٤٢). وقد نضيف إلى هذه التماثلات اللفظية اشارات محتملة إلى العنوان وإلى اسمين أو ثلاثة من أسماء شخصيات المسرحية. فالمقدمة في «انغاناتي» تذكر سحب القرعة

في الليلة الثانية عشرة (ليلة عيد التجلي، ص ٢٨٧)؛ ولعل اسم ليليا المستعار، فابيو، هو الذي زود شاعرنا باسم فابيان؛ كما ان هناك من يعتقد، بيقين أقل، أن اسم احد المشاركين في «الضحية»، السيد أنيول مالفولتي، هو الاصل في اسم ملفوليو، او (اذا اعتبرنا معنى الاسم الايطالي «قبيح الوجه». أو «وجيع الوجه») اسم السير اندرو أغيوتشيك (والاسم الاخير يعني «خذّ الوجع، أو وجع الخدّ»).

كانت «انغاناتي» مسرحية ناجحة، فُترجمت الى لغات اخرى، وأجرت اقتباسات عنها، مثل Les Abusés (بقلم شارل اتبين، ١٥٤٣)، و Los Engaños (بقلم لوبي دي رويدا، ١٥٥٦، ونشرت ١٥٦٧) و Laelia (بقلم مجهول، اعتماداً على الترجمة الفرنسية، ومُثّلت في كمبردج ربما في عام ١٥٩٥، ومن المحتمل انها كتبت قبل ذلك بكثير، ومُثّلت في عام ١٥٤٦ أو ١٥٤٧، ولكنها لم تنشر قبل «الليلة الثانية عشرة»). وليس ثمة أي دليل جوهري على اعتبار أي من هذه النصوص مصدراً لمسرحية شكسبير.

هناك مسرحيتان أخريان ايطاليتان، هما «إنغاني» (كتبت عام ١٥٥١، وطُبعت عام ١٥٦٢) و«انثريسه» (كتبت عام ١٥٤٧، وطُبعت عام ١٥٨١)، كلتاهما بقلم نيكولوسيكي، وفي كلتيهما موقف تنكر فيه امرأة كرجل، وفي تنكرها تساعد الرجل الذي تحبه في خطب ود المرأة التي هو يحبها. وفي كلتيهما - على خلاف «انغاناتي» حيث كلام ليليا يقصد به بوضوح الاشارة الى ليليا نفسها - تتكلم المرأة له عن امرأة اخرى لا يعرفها: وهي في «انغاني» امرأة تعرفه ويوصي الرجل بحبها عوضاً عن الغانية التي افُتتن بها؛ وهي في «انثريسه» امرأة يقول «الفتى» (المرأة المتنكرة) انه يحبها. كلتا المسرحيتين تستخدم المفارقة الدرامية نفسها في حوار كهذا: «أسهلّ الذهاب اليها؟» «سهلّ كمجيئك اليّ.» («انغاني»). أو: «أشابة هي؟» «في مثل عمرك.» «أجميلة هي؟» «وجهها كله حُسنٌ وفتنة، كوجهك» («انثريسه»). قد نقارن هذا الحوار اذن بحوار فيولا مع اورسينو في المشهد الرابع من الفصل الثاني، حين

تعترف فيولا، وهي متنكرة في شكل سيزاريو، أنها تحب شخصاً «أقرب الى شكلك» و«يقارب عمرك». وتروي فيما بعد قصة أختها، وكيف أنها

أحبت رجلاً،

كأنّ ربما أحبّ أنا سيادتك،

لو كنتُ امرأة.

من الممكن، وليس قطعاً، ان هاتين المسرحيتين كانتا معروفتين لدى شكسبير^(١). غير أن الإمكان لا يزيد بالتخّصّص عن مبارزة بين البطة المتنكرة والرجل الذي تحبه في «انثريسه»، لأن هذه المبارزة تتبين لاحقاً أنها ليست الامجازاً جنسياً، في حين انها في «الليلة الثانية عشرة» تنطلق اصلاً من جين السير اندرو (كما ينطلق اسمة ايضاً؟).

في مسرحية ثانية تدعى «انغانى»، مبنية على مسرحية سيكي، غير المؤلف (كوريو غونزاغا، ١٥٩٢) اسم البطة المستعار من روبرتو الى سيزار، ولعل هذا اوحى باسم سيزاريو. ولكن هذا ايضاً مجرد احتمال، كاحتمال ان يكون شكسبير قد اخذ اسم الدوق عن «اورسينو العاشق»، أحد أشخاص مسرحية «إل فيليويو» (جيولامو بارابوسكو، ١٥٤٧) - وهي مسرحية عثر عليها في اواسط القرن الماضي جوزف هنتر، مجلدة مع مسرحية غونزاغا، و«انغاناتي»، ومسرحيتين أخريين. إذ ليس هناك اي دليل على أن شكسبير رأى هذا المجلد، ولذا فان وجوده قد لا يكون الا شهادة أخرى على عجائب المصادفات.

(١) هيلين كوفمان في مقال في مجلة The Shakespeare Quarterly (العدد الخامس، ١٩٥٤) بعنوان «نيكولوسيكي»، مصدراً لمسرحية «الليلة الثانية عشرة»، تؤكّد دّين شكسبير لهذا الكاتب الايطالي. وقد كتب آر. سي. ملزي مقالاً في مجلة Renaissance Drama (العدد التاسع، ١٩٦٦) يحاول ان يبرهن، دون الوصول الى نتيجة حاسمة، ان مسرحية «لاسنيا» للكاتب الايطالي باتيسنا ديلاهورتا احد مصادر «الليلة الثانية عشرة»، ويقترح ان شكسبير ربما لقي المسرحيات الايطالية عن طريق نسخ للكوميديا دل ارتي.

«ابولونيوس وسيلا» وحكايات أخرى:

القصة الاساسية في مسرحية «أنفانتاتي» (وقد حُذِف منها المتنطع، وصاحباً النُزُلين، والخدم كلهم باستثناء المربية والخادمة المهمتين، والحبكة الثانوية حول السيد جوليو) رواها من جديد ماتيو بانديلو في حكاية نثرية في كتابه *Novelle* (قصص)، الجزء الثاني، العدد ٣٦ (١٥٥٤)؛ ورواها أيضاً بيير دي بلقوريه، عن بانديلو، في كتابه *His-toires Tragiques* (قصص مأساوية)، الجزء الرابع، العدد ٥٩ (١٥٧٠)؛ ثم رواها كذلك برناب ريتش، عن بلقوريه، بعنوان «حكاية ابولونيوس وسيلا». في كتابه «وداع ريتش للحرفة العسكرية» (١٥٨١). وقد قلصت هذه الحكايات خصائص المسرحية التي عُرف بها بلاوتس، ووسعت مكانها الخصائص الرومانسية وهكذا فإن بانديلو، اذ يُبقي على الخطأ بالنسبة لهوية اخي البطلة التوأم، يبدل شكله: فعوضاً عن أن يُسجن، بأمر من الشيخين، في الغرفة نفسها التي وضعت فيها المرأة التي سيتزوجها في النهاية، فإن المرأة تدعوه الى منزلها ظناً منها، خطأً، أنه اخته المتنكرة. ويركز بانديلو أيضاً على حب البطلة الذي لا يستجيب لها حبيبها. ويدخل تغييراً مهماً واحداً: فهي لا تعيق تواصل سيدها مع المرأة التي يحبها، كما تفعل ليليا مع فلامينيو، مع أنها توافق على إثارتها عليه، وترتاح لهذه النكسة في محاولته. ويكتب بانديلو أيضاً حواراً جديداً للقاءاتها مع سيدها ومع المرأة الاخرى،

وقد جرى البحث عن الشبه بين هذه الحوارات بالذات والحوارات المماثلة لها في «الليلة الثانية عشرة». فالبطلة المتنكرة توبّخ سيدها المتقلّب ازاءها وتقول له: «يعلم الله ان هذه الغادة الحسناء مازالت تحبك وتقيم على العذاب من أجلك. وليللي على ذلك أنني طالما سمعت ان الفتيات في اول غرام لهن يحبين بحتان اعمق وحرارة اشد بكثير مما يحب الرجال. وان قلبي ليحدثني ان هذه الصبية الشقية لا بد تتحرق لك وتحيا حياة اللوعة والبؤس.» (قارن «الليلة الثانية عشرة» ٢، ٤، ٩٠ -

٩٣، ١١١ - ١١٩: ليس في ريتش عبارة مماثلة). هناك من يقارن تشبيهه فيولا في هذه العبارة الأخيرة («جعلت الكتمان، كالسوس في البرعم») بمجاز يستعمله بانديلو في مكان سابق في قصته: «راحت دودة الهيام تقرض في قلبها وتنخره بأشد العذاب» ولكن الفرق المهم هو أن صورة بانديلو هي صورة العاطفة الاليمة نفسها (الافعى وهي تقرض القلب). في حين أن صورة شكسبير هي رمز لمفعول هذه العاطفة، تقويض الجمال ووعده (الدودة في الزهرة؛ قارن أيضاً «روميوجولييت»، ١، ١، ١٤٥ - ١٥١، حيث ترد الصورة المجازية نفسها، أيضاً بصدد العاطفة المكتومة)، ولذا فإن الشبه قد يكون مصادفة، لا غير.

وقد أجرى بلفوريه بعض الحذف وبعض الإحكام حين ترجم حكاية بانديلو، ولكن عبارة واحدة فقط تبدو قريبة بحيث يُحتمل أن لها أثراً في شكسبير. وهي ترد في اثناء مقابلة المبعوث المزعم للسيدة، حين تقول الأخيرة «لست ادري والله ما الذي صنعته بي هنا، ولكني اعتقد انك سحرتني». وهذه ترجمة أمينة لنص بانديلو، فيما عدا اضافة كلمة «هنا»، وهي ربما الكلمة التي تكررهما اوليفيا في قولها فيولا المنتكرة: «بعد فتنتك التي سحرتني بها هنا آخر مرة...» (٣، ١، ١١٤)^(١). إذن، في رأيي، لا يمكن الجزم بأي تبن لبانديلو او بلفوريه على شكسبير.

أما حكاية أبولونيوس وسيلا فيقتضي الامر تلخيصها والاقتباس منها لسببين: فهي تختلف بشكل ملموس عن القصة التي يرويها بانديلو وبلفوريه، ونعلم كذلك أن شكسبير فعلاً قرأها. ونقاط ابتعاده عنها لها مغزاها بقدر ما لاستعاراته منها.

كان الدوق أبولونيوس (وهو «في مقتبل العمر») في طريق عودته الى بلده بعد ان أمضى سنة قاتل فيها بامتيان في الحروب التركية، حين

(١) لا ارى لماذا لا تكون «هنا» هذه أيضاً مجرد مصادفة. اما فكرة ان الحب فتنة وسحر، ففكرة شائعة، بحيث قد يشير اليها شكسبير تلقائياً. قارن عبارة ايجيوس التي يشكو فيها اتر ليساندر في ابنته: «هذا الرجل سحر قلب طفلي...» («حلم ليلة منتصف الصيف»: ١، ١، ٢٧).

اضطرت العواصف الى اللجوء الى قبرص، وبينما كانت سفنه تُرَوِّد من جديد، احتفى به الدوق بونطس، حاكم الجزيرة. وكان لبونطس ولدان، ابن يدعى سيلفيو، وكان يومئذ يخدم في الحروب في افريقيا، وابنة تدعى سيلا. وقعت سيلا في غرام ابولونيوس، ولكنها اخفقت، رغم محاولاتها العذراء، ان تجتذب اهتمامه: فقد كان ذهنه مشغولاً بحروبه الاخيرة ومهمته الراهنة. وسرعان ما أبحر الى اهله في القسطنطينية. فاستعانت سيلا بخادمها الامين بيدرو، الذي دبر لها ولنفسه - زاعماً انه أخوها - مكاناً على سفينة متوجهة الى تلك المدينة. وفي اثناء الرحلة احبها ربان السفينة، ودعاها لأن تكون خليلته ثم زوجته، ولكنها رفضت كلتا الدعوتين. عند ذلك هدد بأخذها عنوة. فأمهلته حتى قدوم الليل، وفي خلال هذه المهلة هيأت نفسها للانتحار، ولكنها أنقذت من ذلك العلاج اليأس بهبوب عاصفة حطمت المركب. وغرق الجميع، بما فيها خادمها بيدرو، غير أن سيلا انقذت نفسها بالتشبث بصندوق من صناديق القبطان البحرية. ولما قذفت بها الامواج على الشاطئ بمفردها، وادركت الخطر الذي يتهدها بسبب جنسها، ارتدت ملابس وجدها في الصندوق، واتخذت لنفسها اسم اخيها سيلفيو، وشفّت طريقها الى بلاط ابولونيوس لتدخل في خدمته (وهو لم يتبين هويتها)، حيث حظيت برضاه بسرعة. ولقد سرّ سيلفيو سيده جداً، بحيث رأى الدوق فيه الصدق والامانة، ووضع فيه ثقته. وكان ابولونيوس بعد رجوعه من الحرب قد بدأ يخطب ود جولينا، وهي ارملة ثرية عظيمة الجمال. وكان قد تعلم اول درس في مدرسة الحب، «وهو: ان يتحدث مستعظفاً، وينظر مسترحماً، ويعد بسعة، ويخدم بنشاط، ويسرّ بعناية.» وهو الآن يتعلم درسه الثاني، «وهو ان يكافئ ببسقاء، ويعطي بكرم، ويهدي راضياً، ويدبج الرسائل دفا.» واستخدم سيلفيو مبعوثاً له. (يبدو أن معظم اهتمام شكسبير كان في هذا الجزء من قصة ريتش، اذا كان للمرء ان يحكم من الاصداء التي تتراكم حول هذه النقطة، كما يوضح استشهدنا التالي من نص الحكاية.)

والآن ايتها السيدات الفضليات، أتحسبن ان هناك عذاباً اخترع ليبتلي قلب سيلا أعظم من ان تجعل هي وسيلة تحقيق شقائها، وتقوم بدور المحامي في قضية ترفعها ضد نفسها. ولكن سيلا في رغبتها في ان ترضي سيدها، لم يهملها قط أن تؤذي نفسها، وتابعت شؤونه بطيبة خاطر، كأنها تتابعها لصالحها^(١).

والآن بعد أن تمكنت جولينا في عيني هذا الشاب الفتى سيلفيو عدة مرات، وادركت أنه بلغ الكمال في وسامته الممتازة، تورطت بتكرار رؤية هذا الإغراء العذب، حتى باتت شديدة الإعجاب بشخص هذا الرجل، كما كان الدوق شديد الإعجاب بشخصها^(٢). وذات مرة، إذ بعث الدوق الفتى سيلفيو يحمل رسالة الى السيدة جولينا، وراح الفتى يرجو ويلتمس بحرارة نيابة عن سيده، قاطعته جولينا في حكايته، وقالت: سيلفيو، كفاني ما قلت نيابةً عن سيدك. من الآن فصاعداً، تكلم عن نفسك، أولاً تقل شيئاً بالمرّة^(٣). فخلجت سيلا لسماع هذه الكلمات، واخذت في ذهنها تتهم عمى الحب، الذي جعل جولينا تهمل نوايا هذا الدوق النبيل، وتحول حبها نحو شخص حرمته الطبيعة القدرة على مكافأة حبها^(٤).

وهنا يكون سيلفيو الحقيقي قد سافر بحثاً عن اخته (ظاناً ان بيدرو اختطفها)، ووصل الى القسطنطينية، حيث يتفق أن يلتقي جولينا في «حديقة خضراء غناء» خارج اسوار المدينة. فحسبته خطأً مبعوث الدوق، وجذدت مغازلتها له، فاستجاب لها - ولم تتوان بدعوته الى

(١) قارن، المسرحية: ٤٠، ٤١، ٤٢.

(٢) قارن، المسرحية: ٢٩٨، ٥٠١.

(٣) قارن المسرحية: ١٠٩، ١٠٣، ١١٢.

(٤) قارن المسرحية: ٣٧، ٢، ٣٨.

العشاء في اليوم التالي. وذهب إليها بحرارة، ومكث تلك الليلة في قصرها وشاركته فراشه (وبالتالي حملت منه). وكان سيلفيو واثقاً أن جولينا حسبته خطأ شخصاً آخر، وخشياً من المزيد من المشكلات، ترك المدينة في الصباح التالي، واستمر في بحثه عن أخته.. والآن، تقدّم أبولونيوس لجولينا بطلبه النهائي الزواج منه. فاغتنمت الفرصة لتخبره بأن قلبها مُلك رجلٍ آخر، «أنا الآن زوجته بالوعد والعهد الوفي».. وانقاذاً لسيلفيو من سخطه، أو هكذا أملت، طلبت إليه أن يبدي موافقته. فرد عليها بجواب خائب، وغادرها.

بعد ذلك بفترة وجيزة، عندما بلغه أن أحد الخدم قال إنه «لم ير سيده قط تبدي بشاشة للدوق كتلك التي كانت تبديها لمبعوثه سيلفيو»، استشاط غضباً ووضع «سيلفيو» المزعوم في السجن، واضطرت جولينا أخيراً، لتقدّم حَمَلُها ولقفلها على سيلفيو، أن تكشف للدوق عن حالها وعن الورطة التي أوقعها فيها حبها لسيلفيو. وهذا أقنع أبولونيوس أن «سيلفيو» قد خان أمانته، بينما استمر «سيلفيو» في نكران التهمة، رغم اصرار جولينا على أنهما في حكم المتزوجين بعقد عرقي: «ولهذا، كما قلت سابقاً، فإن سيلفيو هو زوجي بموجب العهد الذي قطعناه على أنفسنا.. لا تخف اذن ياسيلفيو أن تصدّق في عهدك ووفائك، اللذين أقسمت لي عليهما..» وفي النهاية، دُهِلت سيلا عندما ادعت جولينا أنها أبو الطفل الذي في بطنها. فغضب أبولونيوس وجرد سيفه، وهدد بقتل «سيلفيو» إذا لم يعقد قرانه على جولينا في تلك اللحظة^(١). وعندئذ توسلت سيلا في طلب الاختلاء بجولينا، وفي خلوتهما، كشفت لها عن هويتها الحقيقية، والسبب في تنكّرها. واخبرت جولينا الدوق بذلك. فأعجب بشجاعة سيلا ووفائها، وتزوجها في حفلة باهرة. وبلغت هذه القصة العجيبة سمع سيلفيو الحقيقي، فعاد على الفور إلى القسطنطينية، ورحب به الدوق زوج أخته، ومنه سمع ما حدث لجولينا وعرف حالها. فأثّبه ضميره،

(١) قارن ميل اورسينو إلى قتل سيزاريو، ولكن بدافع آخر، في المسرحية: ١٢٣، ١٠٥ - ١٢٩.

وتزوجها بكل رضا .

«وهكذا ! حصل سيلفيو على زوجة نبيلة، وحصلت أخته سيلا على زوجها الذي احبته، وأمضوا جميعاً ما تبقى لهم من ايام في غاية الانشراح والسرور، شأن كل من يحقق كمال السعادة في مبتغاه» .

عندما حوّل شكسبير حكاية ريتش هذه الى مسرحية له، بسّط القصة، واختصرها، وركزها في حبكة محكمة بعد أن كانت سرداً مفككاً: فحذف كل الفعل السابق لتحطم سفينة سيلا، كما حذف «الذروة الهابطة» المتمثلة في عودة سيلفيو. وعوضاً عن ذلك جعل الاخ والاخت معاً في تحطم السفينة، وبهذا هيأ الفرصة لعدة أغلاط في الهوية ابتداءً من المشهد الرابع في الفصل الثالث فصاعداً، لكي يصححها كلها معاً في المجابهة الجماعية في المشهد النهائي من المسرحية. وغير ايضاً الجو النفسي، وبخاصة فيما يتعلّق بالأرملة جولينا - التي يستبدلها بالعزباء 'وليفيا' - فيحوّل تسرّع جولينا بقاء سيلفيو ومشاركته الطعام والفرش الى شيء قد يكون متسرعاً ايضاً ولكنه رهيف ومحتشم، وهو حفلة زفاف جميلة، وبالتالي ليس هناك حَمَل، ولا هجران، ولا سَجْن للبطلة. وكل ما يبقى من هذا العنصر المثير في حكاية ريتش هو غضب اورسينو واندفاعه نحو قتل اوليفيا او التضحية بفيولا، وذلك في مشهد شكسبير الاخير. وفي الوقت نفسه. فان الشاعر أبقى على كل ما هو جوهري في مواقف ريتش - وصول الاخ، استقباله من السيدة التي يخطب ودّها الدوق، مطالبتها بالاخت (فيولا) باعتبارها زوجها سيزاريو، وما يتبع ذلك من اكتشاف التنكر، وحصول الاخت على الدوق زوجاً لها . وبما أن هذه الاحداث الاخيرة ليست موجودة في بانديلو ولا في بلفوريه، ولا في أية نسخة اخرى، مسرحية او سردية، لهذه القصة التي انبثقت عن مسرحية «انغاناتي» الايطالية، فلنا ان نطمئن الى افتراضنا ان حكاية ريتش هي المصدر الرئيسي الذي اعتمده شكسبير.

وفضلاً عن هذه القصة بالذات، وواجه الشبه في التفاصيل التي لحظناها في تلخيص حكاية ريتش، فإن «الليلة الثانية عشرة» قد تحوي ديوناً أخرى لكتاب «وداع ريتش للحرفة العسكرية». أهمها - إن جاز أن نعهده دَيْناً وليس مصادفة - هو تظاهر المتآمرين بأن ملفوليومجنون. فهذه الحيلة نجد رجالاً يقوم بها على زوجته الشرسة في قصة ريتش الخامسة. وهي قصة أكثر وحشية (تُكَبِّلُ ساق الزوجة بسلسلة، وتُقَيِّدُ ذراعاها بالحبال وتخدش بالأشواك)، غير أن التماسات جيرانها، وانضمامهم الى الزوج المخادع بالصلاة، مما يثير المزيد من سخطها، لها ما يناظرها في حوارات المسرحية: ٣، ٤، ٨٥ - ١٢٦ و ٢١ - ٦٢ و ٧٥ - ١٣٢. أما الأشباه الأخرى لفظية محض. إذ أن هناك أربع كلمات نادراً ما ترد في مسرحيات شكسبير، نجدها في ريتش (على أن ما من كلمة منها خاصة به أو أنه أول من استعملها)، كما أن رسالة الإهداء في قصة ريتش تحوي عبارة هازلة يذكر فيها أنواع الرقصات وخطواتها التي قد تكون هي الأصل في ما يذكره السير توبي والسير اندرو في حوارهما في ١، ٢، ١١٧ - ١٣١.

ويظن البعض ان الاسمين اوليفيا وفيولا مأخوذان عن أوليفيا وفيوليتا (والثانية فتاة تتنكر كصبي، ولكن ليس هناك اي شبه قصصي آخر) في الرومانسة النثرية التي كتبها ايمانويل فورد بعنوان «باريسموس، أمير بوهيميا الشهير» (١٥٩٨). وهذا الاحتمال، كاستعارة الاسماء من المسرحيات الايطالية، يجب ان يبقى ضمن حدود التخمين.

مسرقيات شكسبير الأخرى؛

مهما تكن كتابات الآخرين التي استخدمها شكسبير، فإنه استقى أيضاً من كوميدياته السابقة بعض الأفكار وبعض ضروب المعالجة .

رأينا في مطلع هذه المقدمة كيف ان ماننغهام لاحظ الشبه بين « الليلة الثانية عشرة» ومسرحية بلاوتس «نيكمي»، وهي بدورها المصدر الذي اعتمده شكسبير في كتابة «كوميديا الأخطاء»، ولكنه فيها غير الكثير في قصة بلاوتس، جاعلاً للسيدتين التوأمين خادمتين توأمين، ومقحماً عناصر رومانية (حب انتيفولس للوسيانا، وموقف ايغيون العاطفي الذي يهيكل الفعل الرئيسي). غير أنه أبقى على قاعدتها الجوهرية الهزلية المتعلقة بالهوية المغلوبة. بل وسّعها بجعل الخادمتين توأمين كذلك. وموضوع الحب نفسه مبني على هذه القاعدة، لأن لوسيانا تقاوم غزل انتيفولس سيراكوز لظنها خطأ أنه زوج أختها.

أحد الاسباب البارزة للخطأ سلسلة ذهبية كان انتيفولس إفسس قد اوصى بصنعها عند صائغ يدعى أنجلو، ويعطيها أنجلو خطأً لانتيفولس سيراكوز (١، ٣). وبعد ذلك في الحال (١، ٤) يلتقي القبض على أنجلو بدعوى من تاجر كان الصائغ مديناً له بمبلغ يساوي المبلغ الذي يدين له به انتيفولس افسس لقاء السلسلة. وهكذا، عندما يدخل انتيفولس افسس الآن، يطالبه أنجلو بالمبلغ، فيرفض انتيفولس الدفع، منكراً بصدق أنه تسلم منه السلسلة، وعندها يتسبب أنجلو بدوره في لقاء القبض على انتيفولس افسس بحجة عدم تسديده للدين. وفي الفصل التالي (١، ٥)، يلتقي أنجلو والتاجر بانتيفولس سيراكوز وهو يلبس السلسلة، ويوبخانه على ما يحسبان أنه اكذوبة فاه بها: فيستخدم الموقف، وتُجرّد السيوف . والجو السائد في هذه المشاهد هزلي صرف، ويشد بريقه بسبب غضب الفرقاء. ولكن هذه الأخطاء تستبق ما يقع فيه انطونيوي في «الليلة الثانية عشرة» (٣، ٥ : ١، ٥)، عندما يتهم سيزاريو بأنه يرفض ان يعيد إليه النقود التي كان قد أعارها لسباستيان. وقد

سبق أن جرى التأكيد على صداقة انطونيو الحميمة لسباستيان، ولذا فمن الحق أن يكون سخطه أكثر إيلاًماً من سخط أنجلو والتاجر، اللذين لا تربطهما بانتيفولس افسس إلا علاقة عمل؛ وهو أقرب الى عاطفة ايغيون الآنية حين يقول: «ولكن يابني / لعلك تخجل من الاعتراف بي وأنا في تعاستي» (لأن انتيفولس افسس لا يتبين هويته، وايغيون يحسبه انتيفولس سيراكوز، ٥، ١، ٣٢٠ - ٣٢١). وهذا المشهد الأخير، الذي تنكشف فيه الهويات ويتعرف الواحد بالآخر. يستبق المشهد الأخير المماثل في «الليلة الثانية عشرة» من وجوه أخرى، فالدوق يقول لإيغيون إن انتيفولس مقيم في افسس منذ عشرين عاماً، بالضبط كما يقول اورسينو لانطونيو. إن سيزاريو مقيم لديه في البلاط منذ ثلاثة أشهر، ويتهم كل من الدوقين، في المسرحيتين، صاحب الشكوى بالجنون. وعندما يظهر الأخ التوأم (يرافقه العبد التوأم)، نجد أن كلام الدوق في «كوميديا الأخطاء»:

أحد هذين الرجل هو روح الآخر،
وهكذا هذان الاثنان. من منهما الجسد
ومن منهما الروح؟ من يفك لغزهما؟
(٥، ١، ٣٢١ - ٣٢٣)

وكذلك كلام انتيفولس سيراكوز:

أأنت ايغيون؟ أم أنك طيفه؟
(٥، ١، ٣٣٦)

يتحوّل في «الليلة الثانية عشرة» من مجرد خيرة، الى شيء غريب ورائع (٥، ١، ٢٢٤ - ٢٣٦).

في الحبكة الثانوية في «الليلة الثانية عشرة» نسمع أصداء أخرى من «كوميديا الأخطاء». فبالرغم من أن السيرتوبي، وفابيان، وماريا، وبعد ذلك المهزّج فست، يتظاهرون فقط بالاعتقاد بأن ملفوليو مجنون (٣، ٤؛ ٤، ٢)، فإن حواراتهم شبيهة بحوارات ادريانا، ولوسيانا، والغانية، وبنش مع انتيفولس افسس، الذي يحسب الاربعة الآخرون فعلاً أن فيه

مساً من الشيطان (الأخطاء، ٤، ٤). من المحتمل أن شكسبير استعار الاتهام زوراً بالجنون من قصة ريتش الخامسة، غير أن المؤكد هو أنه عالجه على طريقته هو في مسرحيته السابقة. وعندما ينجو انتيفولس افسس من قيوده «في قبو مظلّم رطب»، يمثّل امام الدوق (٥، ١، ١٩٠ - ٢٥٢) ليصبح مطالباً بـ

تعويض كبير

عما أصابني من ضروب العار والاساءة لكرامتي (التي أختُمت بسجّنه)، على نحو يشبه ما أصاب ملفوليو. مع الفارق، بالطبع، وهو أن النكبات المضحكة التي نزلت بانتيفولس (كنكبات الآخرين في هذه المسرحية) تأتي جحافل، وهي لا تتصل في الواقع بشخصيته (إلا في أنها تزود الوقود لنار غضبه)، في حين أن ملفوليو ضحية مكيدة واحدة استهدفت غروره وزهوه بنفسه وطموحه.

أما تنكر البطلة كرجل شاب - وإن يكن في «الليلة الثانية عشرة» مأخوذاً عن التقليد القصصي المتوّج بحكاية «ابولونيوس وسيلّا» - فقد كان قد غدا عنصراً أساسياً في الكوميديا الشكسبيرية. ففي «سيدان من فيرونا»، تدخل جوليا خدمة عشيقها بروتينوس كصبي يُباع حاملاً دليل حب إلى سلفيا، التي من أجلها هجر العشيق جوليا. وفي «تاجر البندقية» تلعب بورشيا دور المحامي لتنقذ صديق زوجها، ولكي تحصل بالمناسبة على خاتم زوجها فتتظاهر له لاحقاً بالغيرة. وفي «كما تهواه»، تعيش روزالند في غابة أردن «كراع فتى»، وبصفتها تلك تشجّع أورلاندو على الغزل بتظاهرها بأنها تمثل دور روزالند؛ وهي بدورها تُغرم بها الراعية فيبي، فتصد عنها عاشقها الوفي سلفيوس ولا تكتشف تنكّر الفتى المزعوم. وقد وجد شكسبير هذه المواد جميعاً في مصادر مسرحياته، واذ حوّلها إلا مواقف درامية استغل مفارقاتها الممتعة. ولئن يتفق القراء كلهم على هذا، فإن اتفاقهم أقلّ بشأن الأثر العاطفي الذي تنتجه معالجته. ومع ذلك، فإن الكل يتفقون (حتى الذين لا يستطيعون - وهم في نظري مخطئون - أن يحملوا «سيدان من فيرونا» على محمل الجد)

على أن حالة جوليا تثير عواطف (مهما يكن نوعها) لا تثيرها حالة بررشيا
اوروزالند. ووفاء حبيبها يضمن ذلك، وإشاراتنا إلى جوليا الغائبة إنما
تقوي الإحساس به: وهي تقول لبروتايوس إنها تشفق على جوليا
لأنها فيما أظن أحبتك حباً يضاهي
حبك لسيدتك العزيزة سلفيا،
(٤، ٤، ٧٥ - ٧٦)

وحين نتحدث إلى سلفيا، تصوّر نفسها (بابتكار بارع يتطلب ارتداء
الصبي ثوب السيدة في مسرحية) كأنها أريادنه وقد هجرها ثيسايوس
الغادر (٤، ٤، ١٥٤ - ١٦٨). وثمة شيء من هذه المشاعر، ولابدون ما
فيها من العتاب، في مشهد فيولا وهي مع اورسينو، حين تقول:
إفرض أن سيدة ما، ولعلها موجودة فعلاً،
تعاني من حبك غصة في القلب
كفصتك من أجل أوليفيا،
(٢، ٤، ٩٠ - ٩٢)

وتروي كيف أن ابنة أبيها لم تكشف قط عن حبها. وهكذا فإن وجهاً
واحداً من حالة فيولا، وهو حبها المكتوم لاورسينو، يذكّرنا بحب جوليا
لبروتايوس. ولكن وجهاً آخر لحالتها، وهو حب أوليفيا المغلوطة لها، يذكّرنا
بحب فيبي لروزالند. ولكن ثمة هنا أيضاً فروق كثيرة في معالجات
شكسبير لهذه الأخطاء المتشابهة.

أذن، فالمؤثرات الأولية في «الليلة الثانية عشرة» تبدو أنها قصة ريتش
(وهي المصدر الرئيسي، ولو أن شكسبير غيرها كثيراً حين استخدمها)
والكوميديات المبكرة التي كان شكسبير قد كتبها. أما هل راجع إشكالاً
أو نسخاً أخرى للقصة، سردية ومسرحية (بما في ذلك المصدر الرئيسي
الأول «انغاناتي»)، فهو أمر محتمل، ولكن ليس لدينا أي دليل قاطع
عليه. ويترك لكل قارئ أن يقرّر درجة هذا الاحتمال.

٣ - نقد «الليلة الثانية عشرة»

أقدم ما كُتب تقديراً للمسرحية يدور حول الإيقاع بملفوليو في مكيدة ماريا. ومدح ماذنغهام له بأنه «خدعة لطيفة»، وقول ديغز (في أبياته التي جعلها في مقدمة «قصائد» شكسبير، ١٦٤٠) إن «ملفوليو، ذلك العبيط المتقاطع الرباط» كان يملأ قاعة المسرح، يتوقعان ما سوف يقوله محققو كتابات شكسبير في القرن الثامن عشر. فكتب راو (١٧٠٩) أنه يجد «شيئاً مضحكاً وساراً للغاية في الخازن المدهش ملفوليو»، وجونسون ذهب الى انه من غير الانصاف الهزء من «السخف الطبيعي» الذي يتصف به السير أندرو، وقال: «أما مونولوج ملفوليو فحقاً كوميدي، فكبرياؤه هي التي تخونه لتجعل منه اضحكة لنا».

وبملحوظة جونسون القصيرة يبدأ أيضاً التقدير النقدي لـ «الليلة الثانية عشرة» كعمل فني: فقال إنها «في القسم الجاذّ منها سهلة رشيقة، وفي بعض المشاهد الأكثر خفة، بديعة بفكاهتها». وبخلاف بيبس، الذي رآها ثلاث مرات وصرفها بقوله إنها «سخيفة» و«ضعيفة»، فان جونسون تمتع بالمسرحية بشكل ظاهر، ولكن كانت له شكوكه حول بعدها عن الواقع وبالتالي عن الجد:

إن زواج اوليفيا وما تلاه من اضطراب، رغم أنه متقن بابتكاره ليحقق لنا التسلية على المسرح، تعوزه المصدقية، ويخفق في ايجاد ما يجب ان يوجد من تعليم مطلوب في الدراما، لأنه لا يعرض صورة صادقة للحياة. وهنا اثار عدداً من الاسئلة اجاب عنها النقاد فيما بعد بطرق متباينة.

وفي القرن التاسع عشر أخذ الدارسون يلحظون ان الأجزاء الجادة والاجزاء الهازلة تدمجها معاً ثيمة مشتركة. فبعد أن لاحظ شليغل (١٨١١) أن شكسبير في الكثير من هذه المسرحية، وكما هو شأنه في احيان كثيرة، «يعامل الحب كشأن من شؤون الخيال لا من شؤون

القلب»، أشار الى ان «الجنونيات المثالية» التي في الحبكة الرئيسية مزودة بنقائض في «السخافات الصريحة» التي تسم الشخصيات الكوميديّة الصّرف على «الفرار نفسه وراء التظاهر بالحب». وما يقوله شليغل هو تأكيد على النصّ بأن اوليفيا يطلب الزواج منها كلّ من السير أندرو وملفوليو واورسينو.. وبكتابة دارس الماني آخر، ف. كريسنغ (١٨٦٢) عن المسرحية، يبدأ التأويل الخلفي الصريح للتصميم الدرامي، والزعم بأن المسرحية تعليمية بالفعل: لأننا من خلال تدرّج «الجنون الغرامي او الغرام المجنون» من السير اندرو صُعُدا الى اورسينو واوليفيا،

نظل نسمع النغمة الأساسية الجميلة، التي تبدأ ناعمة خافتة، ثم تتصاعد في النهاية منتصرة فوق فوضى الانغام المتضاربة، وعلى نحو ممتع جداً تحقق التناغم بين النشازات كلها: وأقصد بذلك تصوير الحب الصادق العميق في ذوي الطبائع الصحيّة السليمة.

وقد تابع هـ. ج. رغلز (١٨٧٠) هذا الخطّ الفكري نفسه، فقال إنه يرى في فيولا الكمال، وفي السير توبي وملفوليو النقص الذميم، وفي اورسينو واوليفيا النقص الرهيف الذي هو من شأن اشخاص «يتصفون بالكياسة والدمائة الفطريتين والمكتسبتين معاً، ولكنهم يؤسسون عواطفهم على الجمال الظاهر المحض، ولا يعرفون اي كايح لهم في استغراقهم في خيالاتهم واندفاعات عشقهم». وكان اورسينو قد وقع تحت طائلة نقد يتهمه بالسنتيمنتالية، أو ميوعة العاطفة: ويبدو أن الناقد الالماني جي. جي جيرفينوس (١٨٥٠) كان اول من حكم عليه بأنه «عاشق للعشق اكثر مما هو عاشق لخليلته» (ولسنا نبالغ إذ نقول ان هذا الرأي يتكرر مطبوعاً ما لا يقل عن خمسين مرة)، واستمر في اتهامه هذا ليبلغ استنتاجه بأنه هو السبب في رفض اوليفيا الزواج من الدوق.

ولكن لم يتبع النقاد كلهم طريقة التأويل الخلفي. فالكاتب الفرنسي اي. مونتيغو (١٨٦٧) أكد على عنصر القناعية والاحتفالية وخط الحابل

في النابل والإبهام، وقاوم الاخلاقيين في رأيه. و«الفلسفة» الوحيدة التي استنبطها هي «أننا جميعاً، بدرجات متفاوتة، مجاذيب»، وعبيد نقائصنا وحماقاتنا الخاصة، أو عبيد احلامنا وأمالنا: «وللبعض منا جنونه الشاعرى الأنيق، ولللبعض جنونه الغروتسكى والتافه، والذين يحققون أحلامهم يفعلون ذلك لا عن طريق عقلهم وحكمتهم بل لأن احلامهم مقبولة لدى الطبيعة كأحلام رشيقة، شاعرية، وجميلة». وبمنطقه هذا فان مونتيفوجيد الرضا والمتعة في ذلك الأمر الذي لم يرض عنه جونسون ولم يتمتع به.

وعلى الرغم من أن مونتيفوورغلز على طر في نقيض اخلاقيا، فانهما متفقان على ان المسرحية سارة ومفرحة . يقول رغلز:
فضلاً عما تملكه المسرحية من جوّ الرشاقة، فانها
ملاى، بل طافحة، بالروح التي تبغي الاستمتاع بهذه
الدنيا دون اى فكر أو تطلع الى ما هو أبعد. إنها تتجاهل
الماء كليا. وكل مشهد فيها يتوهج بدفء واشراق المتعة
الجسدية.

لقد كان هذا شعوراً عاماً في القرن التاسع عشر تجاه «الليلة الثانية عشرة». فالشاعر سوينبيرن (١٨٨٠) وجد «تشابهاً مشرقاً في الروح» بينها وبين «كما تهواه». وحتى عندما يلفت النظر ناقد مثل ف. ج. فيرنغال (١٨٧٧) الى ما فيها من عناصر اللوعة والخطر، والى غياب حيوية بياتريس أو روزالند من دور فيولا، فانه يقول، إنها «رغم ذلك احدى الكوميديات التي تنتمي الى الفترة المشرقة العذبة في حياة شكسبير». وهذه الجملة تعكس الاهتمام المتصاعد في مسيرة شكسبير الدرامية ككل، والمعرفة بأنه بعدها سيكتب المآسي و«الكوميديات المظلمة». وقد ازدادت ضغطاً هذه المعرفة، في القرن العشرين، على «الليلة الثانية عشرة»: فهي «وداع شكسبير للكوميديا» (أرثر كويلر - كوتش، ١٩٣٠)، وفيها «نغمة فضية خفيفة من الحزن» (ج. ميدلتون مري، ١٩٣٦)، وشعرها «يكاد يكون ذا صبغة مأساوية» (تي. م.

پاروت، ۱۹۴۹). ولعله صحيح ان يقال إن القارىء في القرن العشرين، لو طلب اليه فجأة ان يتذكر «الليلة الثانية عشرة»، لكان أول ما يتذكر مشهدي فيولا مع اوليفيا ومع اورسينو (١، ٥ و ٢، ٤)، وبخاصة كلامها عن «غرفة الصفصاف» و«تمثال الصبر». إلا أن فيرنيجال يتذكر غير ذلك في عام ٢٨٧٧:

يأتي في المقدمة ملفوليو المغرور، وبعده يأتي السكيران والمهزج؛ ولن يمس أي من هؤلاء شغاف القلب من أحد. وعلينا أن نتخطاهم بأنظارنا لنشعر بجمال الأشخاص الواقفين في الضوء الخافت وراءهم.

ان الفرق كامن في تحديد البؤرة، وليس في التأويل: الأشياء نفسها تلاحظ، ولكنها تُعطى بروزاً مختلفاً. وتأكيداً على ذلك، نجد أن المهزج فست أخذ يمسّ شغاف القلوب في القرن العشرين. ففي عام ١٩١٦ جعل منه أ. سي. برادلي، دون أن يضئع أياً من فكاهته، موضوع مقالة كاملة في صالحه، وقارن ميدلتون مري وحشته النهائية على المسرح بوحشة الخادم الشيخ فيرس في ختام مسرحية تشيخوف «بستان الكرز»، مستشهداً بسطر من كلام آدم في «كما تهواه» حيث يقول (٢، ٣، ٤٢): «والشيخوخة المهمة مرمية في الزوايا...» وأثر هذه الحالة النفسية مازال قوياً فينا، لأن القراء حين يتذكرون فست يفكرون أولاً بأغنيته الأخيرة، ثم بأغنيته الأخرى «تعال ياموت»: ولا بد لهم من جهد ليتذكروه وهو يقوم بدور «الكاهن» السير توباس في هزئه من ملفوليو السجين. وملفوليو، في القرن الماضي وفي قرننا هذا، نراه أحياناً رجلاً أسيئت معاملته أكثر مما ينبغي. ولكن سواء أكان مرح المسرحية هو الذي يوضع في المقدمة، أو عواطفها، فان في منظوى هذا النقد كله أن قلب شكسبير يخفق في مرحها كما يخفق في عواطفها.

وفي النقد الذي رأيناه في الآونة الأخيرة من القرن العشرين ثمة نغمة جديدة، إذ ينظر البعض الى «الليلة الثانية عشرة» لا كمجرد وداعٍ للكوميديا، بل كرفض مؤكد للمرح والغزل. هذا الرأي المتطرف عبّر عنه

على طريقته المتطرفة بلغتها الشاعر. هـ. اودن (١٩٥٧)، كما عبر عنه الناقد البولوني يان كوت (١٩٦٥). فقال اودن: «لم يكن شكسبير في حالة نفسية للكوميديا، بل في حالة نفسية ملأى بإعراض بيوريتاني عن كل تلك الاوهام اللذيذة التي يتعلّق بها الناس، ويحيون بها.» وقال كوت: «رغم كل ما فيها من مظاهر المرح، فإنها كوميديا مريرة عن «الحياة الحلوة»^(١) الاليزابيثية، أو على أي حال، عن «الحياة الحلوة» على كل صعيد وفي كل جناح من دارة ساوثها مبتون.» ناقد أخرجيد المسرحية «غير مريحة» هوفليب ادواردز (١٩٦٨) الذي يمتد قلقه الى زواج فيولا من اورسينو، وعزاؤه هو مشهد الكشف عن الهويّات والتعارف، حيث تتّبين فيولا أباها سباستيان، لأنه في رأيه مشهد يؤشّر الى مشاهد مهمة ستأتي في السنين اللاحقة - وبخاصة المشهد الاخير من كل من «بركليس» و«العاصفة». يقول الناقد: «هذا المشهد في هذه المسرحية أعظم بكثير من مراسيم لقاء العشاق الذي يبدو، بالمقارنة، أن شكسبير يعالجه بسخرية. فهنا أمر جدير بالتشبّث، بينما يكون شكسبير ربما قد سئم الاحتفال بالحب المتحقق.» غير أن كلاً من اي. سي. بيت (١٩٤٩) وكليفورد ليتش (١٩٦٥) يعبر باعتدال أكثر عن إحساسه «بانفصال شكسبير عن الرومانسية»، أو، على الأقل، تناقص التزامه بها. فيؤكد بيت على عنصر الكوميديا النثرية الضاحّة بالحيوية التي تشترك بها مع «جعجة بلا طحن»، وعنصر المبالغة في كلام اورسينو عن لوعة حبه وفي نقل فيولا لها الى اوليفيا، وغياب حوار الغزل الرومانسي بين فيولا واورسينو وبين اوليفيا وسباستيان، ولكنه لا يرى «أي نشاط مهما يكن ضئيلاً» بين القسم الرومانسي والهزل الأعرض في المسرحية (التي يعدّها، من هذه الناحية، أنجح بكثير من «جعجة بلا طحن»). أما موقف ليتش فيختلف عن ذلك بعض الشيء: فيقول إن البيتين الختاميين على

(١) يقصد «بالحياة الحلوة» العنوان الذي جعله فليبي لفلم مشهور له عام ١٩٥٩، حيث تؤدي حياة المتعة واللهو في المجتمع الى المارّة والفاجعة.

لسان اورسينو يتركنا «بكل ثبات في عالم الوهم الجميل»، ولكن لمجرد لحظة فقط، قبل ان تعود بنا أغنية فست الى الواقع:

ومع ذلك، فاننا نُنقل على جسر من الموسيقى.. فشكسبير

هنا يصرف عنه كوميديته وقبولنا لها، غير أن الأثر الكليّ

ليس قاسياً. إننا نغادر المسرح والنغم في أذاننا، وهكذا

فان تناغم «الليلة الثانية عشرة» يبقى معنا على نحو ما.

بل إن التوازن، في رأي ليتش، رغم انه يتحقق، رهيفٌ وعلى حافة الخلل:

فالمسرحية تمنحنا «المتعة الفرحة» وتخلق فينا في الوقت ذاته حساً قلقاً

بأن هذه المتعة «عرضة للانجراح»؛ فنحن نفرح بالحياة التي تقدّمها،

ولكنها تبقي على وعينا أن الحياة الحقيقية ليست هكذا. وكالعديد من

النقاد المحدثين، يفضل ليتش أعمال شكسبير المتأخرة (لاسيما

«طرويلس وكريسيديا» و«حكاية الشتاء»)، حيث يجد «رؤيا الكوميديا

أوسع وأغنى».

وفي هذه الاثناء تابع نقد القرن العشرين غرضه في إيضاح وحدة

«الليلة الثانية عشرة» وتماسك الكوميديا الشكسبيرية. والمقرب الثيمي

هو السمة الأشيع، ويتخذ اشكالاً متباينة مع تباين النقاد. وما يمكن

تسميته بالتحليل الخلفي للمسرحية يضع تأكيداً خاصاً على خداع

الذات الذي يمارسه اورسينو، وأوليفيا، وملفوليو (وأحياناً آخرون)،

وعلى السؤال المتصل به: هل يكتسبون أية معرفة للذات؟ وقد عالج

البعض الموضوع بقسوة بالغة^(١)، والبعض الآخر بقطنة ورهافة حس،

كما فعل ج. هـ. سَمَرز (١٩٥٥) في دراسته الموسومة: «أقنعة الليلة

الثانية عشرة». وما كتبه ج. ر. براون (١٩٥٧) أيضاً يلقي الضوء على

نواحٍ من المسرحية، لأن دراسته لها جزء من «محاولة لتحديد الحكم

الضمني» الذي يشيع في الكوميديات، ومحاولة كذلك «لتعيين مُثل الحب

الرومانسي لدى شكسبير»، الذي يرى براون أنه الدافع الأكبر في

(١) كان يقول هيرشل بيكر في دراسة له للمسرحية (عام ١٩٦٥) إن اورسينو «نرجسي ابله».

معظمها. وعلى صعيد أكثر فلسفة - وتجريداً - يربط بعض النقاد بين ضروب الخديعة، وخداع الذات، والأخطاء، وبين تفحص للمظهر والواقع، كما يفعل على الأخص فرانك كيرمود (١٩٦١) ويخلص الى أن «الليلة الثانية عشرة» هي «كوميديا الهوى، وقد جُبِعت على حدود الدهشة والجنون...» وقد أكد جي. ولسون نايت (١٩٣٢) الوحدة العاطفية والخيالية القائمة في الجزء الرومانسي من المسرحية، وأشار الى نسقٍ ثيمي من «الموسيقى، والحب، والحجارة الكريمة، تنظمها جميعاً خيوط جهمة من عاصفة بحرية ونجاة من البحر»، تؤدي في النهاية الى «الحب، وتجدد اللقاء والفرح»؛ وهو يرى عناصر مماثلة في مسرحيات شكسبيرية أخرى^(٢).

وقد انصبَّ اهتمام نورثروب فراي (١٩٤٩) على الكوميديا كصنف أدبي، مع رجوع خاص الى طبيعتها التقليدية والاسطورية، والى تمجيدها «انتصار الحياة على الأرض الخراب»، وهو يذهب الى أن الكوميديا الشكسبيرية تعبّر عن هذا الانتصار بنقل الفعل «من الدنيا العادية الى الدنيا الخضراء، ومنها الى الدنيا العادية مرة أخرى». وهذه الدنيا الخضراء، التي تفتح للحياة أفقاً مثالية، هي غابة اذا كانت في المسرحية غابة، وإلا، فان خضرتها (كعزبة بورشيا المسماة بلمونت، في «تاجر البندقية») مجازية؛ وهكذا فان «الليلة الثانية عشرة» تقدّم لنا مجتمعاً كرنفالياً، ما هو بدنيا خضراء، بقدر ما هو «دنيا دائمة الخضرة»^(٣).

وسي. ال. باربر (١٩٥٩)، يقترب أكثر من ذلك من العنصر الاحتفالي كما تقدّمه فعلاً «الليلة الثانية عشرة» ويتفحص فيها وفي كوميديات شكسبير التي سبقتها «كيف ان الصيغة الاجتماعية للعُطل الاليزابيثية

(٢) انظر كتابه «العاصفة الشكسبيرية»، وبخاصة ص ١٢٦.

(٣) بعد ذلك بسنوات (عام ١٩٦٥)، في دراسة أخرى، نقل فراي هذه الأهمية الرمزية من المجتمع الكرنفالي الى البحر: فيولا وسباستيان يخرجان من البحر ككائنات غامضين غريبين يحققان مهمة استعادة الحياة والعافية والحب.

ساهمت في الصيغة الدرامية للكوميديا الاحتفالية» عن طريق الرقص، والتنكر، والمرح، والتحلل. وأخيراً، يستخلص ج. و. دريبر من المسرحية موضوعاً اجتماعياً معاصراً، هو المطالبة «بالضمان الاجتماعي» عند الاليزابيثيين: فيعتبر الالحاح على طلب الزواج من اوليفيا هو «الحبكة الرئيسية»، ويؤكد على الدافع الاجتماعي لدى السير اندرو ولدى ملفوليو (وكلاهما من اضافات شكسبير الى مصادره)، وكذلك لدى السير توبي وماريا.

هذا العرض، المركز بالضرورة، للتطورات النقدية يجب ألا يوحي بأن الجديد ألغى القديم. فمسرحية «الليلة الثانية عشرة» مازالت تُعد احدى «الكوميديات السعيدة» عند شكسبير، كما يقول ج. دوفرولسون (١٩٦٢)، وهو رأي يشاطره فيه معظم القراء والمشاهدين. وما زال تصوير الشخصيات موضع الاعجاب والمديح. وما زالت تقنية شكسبير الدرامية - وهي ما لن يهمله اي ناقد شكسبييري يعرف صنعته - تشغل اهتمام النقاد حتى عندما يجعلون تركيزهم على مواطن أخرى في المسرحية. وبرتراند ايفانز (١٩٦٠)، في دراسته المفيدة للمفارقة الدرامية في الكوميديات، كتب فصلاً مهماً ومسهباً عن «الليلة الثانية عشرة». وثمة مقالان متوازنان، يُرجعان في البداية مسرحيتنا هذه الى مصادرها والى كوميديات شكسبير التي سبقتها، وهما بقلم ل. ج. سالنغار (١٩٥٨) وهارولد جنكنز (١٩٥٩).

من الصعب ان نجعل الملاحظات العامة حول التاريخ النقدي، او حول المسرحية نفسها في ضوءه، شاملة وافية، ولكن يجمل بنا أن نحاول الادلاء بشيء منها. والمنطلق المناسب هو المسح الذي قام به ج. ر. براون لتأويل الكوميديات في النصف الأول من هذا القرن. وهو يذكر الخطر في انهماك الناقد المفرط في الشخصية. الأمر الذي أدّى بالقراء، مثلاً، الى إهمال الكوميديات الباكورة، والى التقليل من شأن حبكة كلوديو وهيو في «جعجعة بلا طحن»، والى اعتبار نهايات «السيدان من فيرونا» و«جعجعة» و«الليلة الثانية عشرة» «مستعجلة وغير مرضية»، ويعلق

قائلاً إنه «يبدو أن ثمة خطأ ما في نظرية حول كوميديات شكسبير تزعم ضمناً أن نجاحاته جميعها تعاني من هذا الشرخ الكبير». وهذه الملاحظة تذكرنا باعتراض الدكتور جونسن على زواج اوليفيا، وبعد الرضا الذي يبديه بعض النقاد المحدثين عن زواج فيولا. وهناك ناقد حديث آخر، هو الكسندر ليفات، يجيب على الاعتراض وعلى عدم الرضا بقوله:

لا تأبه الخاتمة كثيراً بالأسباب التي دعت إلى قيام علاقات معينة: بل إنها، بالعكس، صورة تعميمية للحب. وبصفتها هذه، فإن مغزاها محدود. فبوسعنا بسهولة أن نتصور روزالند وأورلاندو متزوجين وينجبان الاطفال، لأنهما يتصوران نفسيهما على هذا النحو. غير أن اتحاد العشاق في «الليلة الثانية عشرة» هو في الأغلب تجميد لحظة التأمل الرومانسي، قبل مسألة الزواج العملية: فلسوف تكون فيولا «سيدة أورسينو، ومليكة عشقه».. فالسعادة التي ادركاها تقليدية ومؤسلة أكثر من سعادة روزالند وأورلاندو. وهي أيضاً أكثر عجائبية وأشد استثناءً: إذ ليس بوسعها أن تمسّ الدنيا التي اعتادها الناس.

والزواج في شكسبير، كما قال نفيل كوغهيل، «صورة للسعادة تُنهى كوميدياته دائماً تقريباً، كما ينهي الموت المأساة». ولو أن هذا التناغم في ختام «الليلة الثانية عشرة» لا يتحقق بدون الإشارة الى الشخصية، والشخصية التي تخلقه، كما ادرك ستوبفورد بروك، هي شخصية فيولا:

ان جوّ الحب يحيط بكل ما تمثّله فيولا، وهو يخلق الحب في كل من يمسه. إنه يعدو اوليفيا، وهو قد سبق ان عدا الدوق: فهو يحب سيزاريو، وهو ليس بحاجة إلا للمسة واحدة من الظروف لكيما يحب فيولا.

فاذا نظرنا الى فيولا على هذا النحو، باعتبارها مركز الحبكة الرئيسية، تضاعف خطر التأكيد الزائد أو التأويل الخاطئ للمفارقة التي ينظر من خلالها الى اورسينو واوليفيا:

يضفي شكسبير على مكيدة الحب ذلك البعد الذي لا بد منه، عن طريق السحر الشعري الذي يشحنها به، والمفارقة الرهيفة التي يضيفها اليها. فيولا لا بد لها من اورسينو، واوليفيا تجد بديلاً عن سيزاريو التي اولعت به. وهذا يحققه شكسبير دون ان يثير النقد الذي لكان يثيره لو انه تعامل واقعياً مع ما في القصة من أجزاء بعيدة الاحتمال.

بل ان المفارقة تبدو وكأنها تخدم الغرض الفني (وهو الإبقاء على حالة الانشراح بسبب غفلتهم الممتعة عن ان فيولا امرأة، وهي تحب اورسينو، وسوف تتزوجه في النهاية) اكثر مما يخدمه اي غرض خلقي في أورسينو، فضع النقائص في شخصيتي اورسينو واوليفيا.

والمحور الدرامي الرئيسي الآخر، وهو المكيدة التي دُبرت للإيقاع بملفوليو، هو ايضاً موضع خلاف في الرأي. إنه المحور الثانوي، رغم أن بعض الممثلين والقراء يعاملونه كأنه هو الأولي. يقول جنكنز: «وهذا ينطوي على تشويه للتأكيد، مما يزيد من اعجابنا بابتكار شكسبير هذا الموقف الحريف الجديد في المسرحية»، كما يزيد من اعجابنا التعاطف الذي يثيره ملفوليو في البعض منا. وملفوليو كثيراً ما يقارن بشيلوك، بصفته شخصية مكروهة ولكنها مع ذلك لا تخلو من مصداقية انسانية، ولعل انسانيته من البروز بحيث تُخلّ بتوازن الكوميديا التي يظهر فيها ويجعلنا نضطرب للأذى اللاحق به. وهذه المقارنة واردة، ولكن علينا أن نتذكر أن شيلوك خطر، في حين ان ملفوليو مصدر إزعاج، لا اكثر. غير ان ملفوليو، عندما يعامل كمجذوب، فانه يجعلنا نضطرب - اضطراباً من الواضح ان ماننغهام لم يشعر به، وهو الذي (رغم انه قد يكون من الخطأ ان نقيس شكسبير بزمانه) ربما يميّز الحساسيات

الحديثه عن حساسيات الاليزابيثيين: ويقول ل. كازاميان بهذا الصدد إن «اضطرار الكثيرين الى إثبات أنهم عقلاء كابوس الفوه، ونحن لا نود أن يذكرنا احد كيف كان المجاذيب يعاملون يومئذ». ومن الممكن أيضاً أن نشفق على ملفوليو كما هو بالفعل، ولما يقاسيه في المسرحية: «إنه حقاً يثير الشفقة، عندما يفكر به المرء، لأنه مقطوع نهائياً عن الآخرين، كلهم، بسبب حبه القلق لذاته» (باربر).

وهذا الرأي (كما توحى عبارة الناقد «عندما يفكر به المرء») ينجم عن التأمل في شخص ملفوليو وليس عن تجربة الوقع الذي تتركه شخصيته فينا عندما نسمع أو نقرأ كلماته: فهو يبقى راضياً عن حبه لذاته، وإذا كان قانعاً بزواجه من اوليفيا كوسيلة يصبح بها «الكونت ملفوليو»، فانه لا يتوق الى حبها أو حب اي شخص آخر. والواضح من رسالته (التي «لا طعم فيها للجنون») أن سجنه في الغرفة المظلمة لم يكسر ارادته، كما يمثل البعض خطأً أحياناً. ويزيد وضوح هذه الحقيقة عندما يظهر مرة أخرى، ويوبّخ اوليفيا بأنها ظلمته بشكل فاضح. ويعلم كيف خدعوه، فيخرج غاضباً غير متنازل عن غضبه. وخروجه هكذا قد يُرى على انه يُخلّ بالتناغم النهائي، وهو فعلاً يُخلّ به، اذ يدخل فيه نشازاً. غير أن أمر الدوق لرجاله بأن «الحقوا به، والتمسوا الحلح معه»، يحمل ثقلاً كافياً لحلّ النشاز، ضمن إطار المسرحية. فشكسبير يعرف دائماً مَنْ يمكن، ومَنْ لا يمكن، ادخاله في المصالحات النهائية على الخشبة، وهذا بعض السرّ في أنها تبعث في انفسنا المتعة والرضا. إنه، كما يقول احد النقاد، «يتجنب كل ما قد يكذبها، ولذا فانها صادقة».

مشاهد ملفوليو وصفها البعض بأنها «جونسونية»^(١)، ولهذه الصفة ما يبررها. ملفوليو والسير اندرو كلاهما «عبيطان» gulls يسهل خداعهما، والسير توبي، بالنسبة للسير اندرو، حيال يستغل «عباطته».

(١) نسبة الى بن جونسون، كاتب مسرحي عاصر شكسبير وكان من المعجبين به، واشتهر بكوميدياته التي تعتمد في شخصياتها على نظرية «الأمزجة»، ومن أهمها «فولبوني، او الثعلب».

ولكن، اذا كانت هذه المشاهد جونسونية، فانها كذلك على طريقة شكسبيرية. أما السير اندرو، فليس هناك من يرغب في إصلاح أخلاقه، و«سخفه الطبيعي» (الذي يعدّه الدكتور صموئيل جونسون موضوعاً غير ملائم للهزة)، اشارة الى انه أحد بلهاء شكسبير الذين نتمتع ببلاهتهم، مثل فيرجس وسلندر. وملفوليو، الذي يرضى عن نفسه ويشكر ربه على ما وهبه الله من حسن الحظ، أجاد راو بوصفه بأنه «شديد الفنتزة»، والمجابهة بينه وبين السير توبي من الدُرى الكوميديّة في المسرحية، لا لأنها ستيرية، بل لأنها عبثية. وميّزات شخصيته - رفضه للمجون، وطموحه الاجتماعي، وحبّه لذاته الذي هو في الأساس من هاتين الخصلتين، ومن شراسته مع المهرج وفيولا - قد نعدّها لا وسيلةً لتعريضه لنقدنا الأخلاقي، بل وسيلة لتعريضه للخديعة التي تنصّبها له ماريا لتسلية السير توبي، وتسليتنا معه. ومشاكسة السير اندرو، وهي من صفات البلاهة فيه، هي أيضاً واسطة شكسبير في تدبير مشهد المبارزة، ليتبعها ما يبيده الجبان من كبرياء مضحكة، وما يلحقها من عقاب عادل - والكبرياء والعقاب نشاهدهما بتعاقب سريع عندما يحاول اندرو ضرب سباستيان. وثمة عدالة شعرية، ولكن من النوع الخفيف، عندما يذمّ رأساهما في ختام المسرحية: وهذا، شأنه شأن غضب ملفوليو، لا ينال في شيء من الفرحة النهائية، وسوف نكون مغالين في الحساسية من أجل السير اندرو اذا سبّب رفض السير توبي له بعصبية، أيّ ألم في أنفسنا.

لقد ركّزتُ على رسم الشخصيات، بما يتصل بتركيب الحبكة والجو النفسي، لانهما اساسيان في الدراما، فشكسبير يبدأ بقصة استعارها من أحد الكتب، فيحوّرها ويبني عليها، ويضيف اليها حبكة ثانوية، ويربطها بالحبكة الرئيسية بنيةً وموضوعاً (عن طريق ثيمة خطب الودّ وثيمة المظاهر الكاذبة، بصورة رئيسية)، ويستثير استجابتنا العاطفية بتقديم الشخصية عن طريق الموقف، والفعل، والخطاب. وواقع الأمر أن اسلوب «الليلة الثانية عشرة» لا يمكن تلخيصه بسهولة: والناقد جي.

ولسبون نايت يلفت النظر الى ما فيها من الصور الشعرية السائدة، ولكن «ليس ثمة للصور الشعرية مجموعات من القرائن متكررة» كما في «حلم ليل منتصف الصيف»، بما فيها من جنّيات وغابة مغمورة في ضوء القمر، والنّظم الشعري من النوع الذي يستهدف السيولة والسلاسة وليس التأثير الناجم عن أنساق من المجازات والتشابه. والنثر (الذي يربو على نصف أسطر هذه المسرحية، وهي المتميّزة «بشاعرية» حبكتها الرئيسية) مليء بالحيوية، وكثيراً ما يتألق:

لقد أبدتُ اللطفَ للفتى امام عينك لتغيظك، لتوقظ فيك
شجاعتك الخاملة، لتضع ناراً في قلبك وكبريتاً في كبك ..

«كبريتاً في كبك» عبارة تُسرّ لها لأنها مواز غير متوقّع للعبارة التقليدية «ناراً في قلبك». وتتكرر عبارات من هذا القبيل نتمتع بفجاءتها وطرافتها. وهكذا نجد أن «الليلة الثانية عشرة» متميّزة بجمعها بين الكوميديا الرومانسية والكوميديا الساخرة، وبالخيال الرحب الذي ابتدع الاثنتين معاً.

٤ - تحليل نقدي فصولاً ومشاهد

[١ ، ١]

قراءة المسرحيات من النهايات في اتجاه البدايات ضربٌ من الكفر بحق الدراما . فمهما تكن وحدة المسرحية تامة ، ومهما تُلقِ المشاهد المتأخرة من ضوء منعكس على المشاهد المبكرة ، فإن المشاهد المبكرة تأتي أولاً ، ورؤيتنا للشخصية والفعل والموضوع تتسع بتوالي المشاهد

اللاحقة . لابد من الاعتراف ، بالطبع ، أننا في تأويل شكسبير نهتدي دائماً بمعرفة اللاحق ، ويستحيل علينا أن نعلق مؤقتاً معرفتنا بما هو قادم ، كما انه لا يحسن بنا ان نفعل ذلك حتى لو كان بمستطاعنا أن نفعله ، لأن مسرحياته لاتعتمد أبداً على مجرد المفاجأة في المتعة التي تهيوها لنا ، فضلاً عن أن المشاهد المبكرة إنما وُضعت لتهيئنا للمشاهد المتأخرة . ولكن أخطار المعرفة الزائدة تبقى قائمة ، وعلينا أن نتسلح ضدها . وأحدها هو وضع التأكيد في غير موضعه ، وخطر آخر هو الحكم قبل الأوان على ماسنرى . وتشتد هذه الأخطار عندما يكون التراث النقدي بشأن المسرحية معروفاً لدينا بمقدار معرفتنا للمسرحية .

وأفضل مثل على ذلك المشهد الافتتاحي في «الليلة الثانية عشرة» ، حيث نرى حبَّ اورسينو للسيدة اوليفيا ، ونُغْلَم بنذرهما على نفسها الحداد على أخيها لسبع سنوات ، وهو السبب في رفضها استقبال رسول اورسينو بشأن خطبته لها . ولكن السؤال الذي يبقى جوابه غير معروف لدينا هو: هل سيحظى بها أم لا؟ والذي تقدّمه لنا المسرحية هو موقف معين: قوة لا تقاوم (عشق اورسينو) تعالج أمراً لا يتزعزع (عُزلة اوليفيا عن الناس) .

هذا لا يعني أن شكسبير يقدّم لنا موقفاً ولاشيء غيره . وعليه ، بالطبع ، أن يُسَرَّبِل عظامه بلحم اللغة ، وعليه اذ يفعل ذلك أن يعطي للمتحدث شخصية ما ، وقد يفعل أشياء أخرى أيضاً ^(١) . بيد أن ثمة افتراضاً شائعاً أن هذا المشهد الأول يُقصد به عرض طبيعة الحب الذي يملأ صدر اورسينو - نقول عرض طبيعة هذا الحب ولانقول فضحها . فأن نعتبر اورسينو وكأنه كُتِبَتْ عليه ميوعة العاطفة ، بحيث تؤكد كل كلمة يفوه بها عدم رضانا عنه كعاشق ، ليس المسلك إلى المشهد ، أو إلى المسرحية نفسها . إذ علينا أن نسمح له بما في خياله من «ثراء وحرارة» ،

(١) ملاحظه كل قارئ هو مساهمة الموسيقى في الموقف ، وكذلك مساهمة الصور الحسية ، بما فيها إشارة الى البحر ، فيها تطلّع نحو المشهد التالي .

رغم أننا قد نشتبّه أيضاً في أنه يبالغ في استغراقه في هيامه . وبكلمة ،
فان مايقوله يثير سؤالاً آخر لانعرف جوابه بالضبط: هل سيدوم حبه
(والمسرحية كوميديّة) على ما هو فيه حالياً من تطرّف؟
أما نذر اوليفيا فيوحي إلينا بتوقعات أكثر حسماً . فمثل نذرها هذا ،
في الكوميديا ، إنما تفرضه المرأة على نفسها لتتخلّى عنه . ولكن ثمة ما
يدعونا إلى التساؤل : ترى ما الذي سيجعلها تتخلّى عنه؟ ولن نقفز الى
الحكم عليها بالحماقة لأنها قطعتّه على نفسها . وتعلق اورسينو المليء
بالاعجاب يشير في الاتجاه السابق (« .. من لها قلبٌ كذاك .. ما أروع
ما يكون حبها ... ») بينما يعكس إعجابه بقلبها ذاك (حتى ونحن نتذكر
أنه يحابها لعشقه لها) ما يدل على الفضيلة في كليهما ، لاسيما أن
نذرها هذا هو الذي يُحبّط حبّه .

[٢ ، ١]

وصول فيولا إلى ايليريا ، في جوهره ، مشهدٌ فرح ، رغم تحطم
سفينتها وافتراقها عن أخيها . ورغم أنها تشعر بألم فقدانه (واسطرها
بالإشارة إلى «اليسيوم» تمس قلوبنا) ، فان أملها ينبثق عن كربها ،
وخطاب ربّان السفينة يصور تحطماً حقيقياً للسفينة ، غير أنه يطمئننا
كثيراً . فهو يوجد أخاً نبيلاً قوياً لفيولا (والتشبيه بـ «أريون» يُبقي على
المناخ الشاعر الذي رأيناه في المشهد السابق) . وتصويره لاورسينو
(« دوق نبيل ، اسماً ومسمّى ») ولأوليفيا (« فتاة فاضلة ») ، يؤكد
فضائل الاثنين ، وليس في المشهد السابق ما يجعلنا نشك فيها ، وروايته
الحيادية عن أن اورسينو «يخطب ودّ الحسناء اوليفيا» ، وأن اوليفيا
حباً بأخيها الذي مات «تخلت عن عشرة الرجال» ، لا يجعلنا نشك في أنها
تتظاهر بالحزن وسيلةً لتجنب خطيب لا ترغب فيه . وملاحظة فيولا بأن

اورسينو «كان أعزب يومئذ» ، هي طريقة شكسبير في تقديم معلومة الرَبَّان ، وليس في التلميح الى أيّ مطمح في نفس فيولا ، لأنه يوضح أن خطتها الأصلية هي أن تخدم اوليفيا ، لا اورسينو . وهكذا يبدو تنكُّرها كغلام خطوة طبيعية تتخذها ، فلا هو مكيدة تدبرها ولا نزوة طائشة . غير أن نيتّها على الغناء والعزف للدوق توحى لنا في الحال ، ولو أخفّ الإيحاء (بعد التأكيد على الموسيقى في المشهد السابق) بأن الاثنين قد يتبادلان الحب . وينتهي المشهد بإشارة أولى من إشارات عديدة إلى ان الزمن سوف يحل اي إشكال قد يقع على نحو يرُضي فيولا .

ثمّة تقابل بين هذا المشهد والمشهد الأول ، ولكن هذا التقابل يجب ألا نبالغ في تأويله . فالعزاء الذي تبديه فيولا رغم فقدان أخيها لا يعكس سلباً على حداد اوليفيا على أخيها الذي فعلاً قد مات ، كما أن نشاط سباستيان كراكب تحطمت به السفينة لا يعكس سلباً على عدم تحرك اورسينو كعاشق مردود (وحبكة المسرحية تقتضي ألا يتحرّك ، لكي يستخدم فيولا رسولاً بينه وبين اوليفيا) . والذي يوحى به دونما ريب هو أن إشكال المشهد الأول سيجد له حلاً سريعاً .

[١ ، ٣]

كلا المشهدين الأولين قائم في العالم الرومانسي . أما في المشهد الثالث ، بما فيه من تقابل أجراً ، فاننا نزل إلى الأرض ، إلى عالم الواقع :

مالذي بحق الطاعون-تعنيه قريبتى بهذا الحزن كله
لموت أخيها ؟ يقيني أن الغم عدوّ الحياة .

كلمات السير توبي الأولى هذه تنبئنا من هو ، وما هو : قريب

اوليفيا ، ورجل يهوى الشراب والضحك . وهذا المشهد ، الذي يعرفنا بالسير توبي ، ومخدوعه السير أندرو ، وماريا الملأى بالحيوية ، فيه تهينة أيضاً لأحداث ستأتي ، والكلام عن نزعة السير أندرو إلى الشجار يمهد لتحدي سيزاريو للمبارزة ، وسؤاله بحماس : «أنبدأ حفلة شرب ومرح؟» يمهد للصراع بينهم وبين صرامة ملفوليو وتقصّفه .

[١ ، ٤]

السير أندرو يخطب اوليفيا ، ولكنه بسخافته وحماقته المضحكة ، يضفي كبراً على النبيل اورسينو ، الذي نراه الآن مجدّداً . أولاً ، نرى ان فيولا أصبحت (بتنكرها) الفتى سيزاريو ، وانها في أيام ثلاثة لقيت حظوة لدى اورسينو . وشكسبير يغتنم هذه الفرصة لقول المزيد في صالح الدوق ، الذي ليس من شأنه «التحول في من يهتم بهم» . والصور الشعرية في كلام اورسينو تؤكد أن المبعوث صديقه ونجى سره :

لقد فتحتُ لك

كتاب أسرار نفسي .

والحوار بينهما يستبق المشهد التالي : فان على فيولا أن تخترق حاجز اوليفيا ، واذا مافعلت ذلك ، عليها أن تمثل «جوى حب» اورسينو (ولسوف تكون استجابة اوليفيا لشباب فيولا عندئذ أشد مما يريد اورسينو) . واذ يكثر اورسينو الكلام عن انثوية مظهر مبعوثه ، فانه يشرع بالمفارقة الدرامية التي سوف تسم العلاقة بينهما ، وأبياته الأخيرة تشير إلى نهايتها السعيدة ، وفي الوقت نفسه إلى مايبدوظاهريا من استحالة تحقيق تلك النهاية السعيدة :

واذا أفلحت في هذا
جعلتك تحيا حرّاً أكسيدك ،
تعدّ أمواله أموالك .

هذه الإشارة المزدوجة غير حاضرة عندما يقول أورسينو ذلك ، ولكنها
يتردد صداها عندما تفاجئنا فيولا بإعلان حبها في قولها جانبياً في
الأسطر الأخيرة من المشهد :

سأسعى جاهداً
لخطب ودّ سيدتك : (جانبياً) ولكن بالمحاولة المعيقة !
أخطب له أخرى ، وبودي لو أكون أنا زوجته !

[١ ، ٥]

بين مغادرة فيولا لأورسينو والتقاءها بأوليفيا ، يقدم لنا شكسبير
المهرج ويبنّي لنا صورتنا عن منزل أوليفيا ومن فيه . وهو يمهّد كذلك
لبعض المشاهد اللاحقة ، لأن غياب المهرج دونما إذن يمنع عنا المفاجأة
عندما نراه لاحقاً في منزل أورسينو ، ونسمع أول تلميح إلى الزواج الذي
سيتم في النهاية بين ماريا والسير توبي . وحين تدخل أوليفيا ، برفقة
ملفوليو ، يخدم الحوار (كالعادة) أغراضاً عدة . يستعيد المهرج
استحسان أوليفيا ، ويزيد من استحساننا له . و «برهانه» على أنها
«بهلول» يوجه انتباهنا مجدداً إلى نذيرها الطائش (تعاطفاً معها وليس
استهجاناً لها) ، ويقول كلاماً آخر يوحي على نحو ما بأنها ستختلّي عنه
وتتزوج . واستعدادها الكريم للتمتع بكلامه يطلق عداء ملفوليو
المجاني ، الذي يكشف عن «حبه لذاته» (وهو عاطفته المتحكمّة به ،

والمدخل إلى الإيقاع به) كما يحرك رغبة المهرج في الانتقام منه . أما دخول فيولا فيهيء له شكسبير بعناية مقدماً (مع المزيد من الكشف عن شخصيتي السير توبي وملفوليو) ، لأن رسالتها ، مع أثر الرسالة في اوليفيا ، هي بيت القصيد في هذا المشهد المهم .

وحجاب^(١) اوليفيا رمزاً للنذر الذي نذرته على نفسها ، وبالتالي للعزلة التي تجعلها غير قابلة لاستقبال اورسينو . وهويتيج لفيولا (التي سوف نطمئن إلى أن «المحاولة المعيقة» لن تسبب لها ، أولنا ، قلقاً عميقاً) ان تسهب في الحديث عن «خطابها» الذي «كله شاعرية» والذي حفظته مسبقاً عن غيب . وعندما ترفع اوليفيا هذا الحجاب ، فيكشف عن جمالها ، فانه يتيح لفيولا ، عوضاً عن إلقاء خطابها «المحفوظ» ، ان تنطلق في كلام شعري تنتقد فيه رفض اوليفيا الزواج من اورسينو مكافأة له عن حبه . ويحافظ النص ببراعة على التوازن بين الخفة والرصانة ، مع المفارقة الدرامية التي ندركها في موقف فيولا في الحاليتين ، ويتداخل الظرف والنكتة مع العاطفة والمشاعر باستمرار . وثمة شيء من حرية الخطاب في كلام اوليفيا عن «الهرطقة» و«الصورة» و«قوائم الجمال» ، بحيث يُبرز نثرها ما في كلام فيولا من شعر . ووصف فيولا الأمين لحب اورسينا لاوليفيا يحمل في طياته كل ما في حبها هي له من قوة ، وهذا يضيف بعداً جديداً إلى شكوى العاشق التقليدية . التي تتخطى التقليدية هنا بسبب الغرار الذي تتبعه فيولا في الافصاح عنها . والمبالغات في روايتها عن «أناتٍ تُرعد بالهوى» و«تنهدات من لهيب» ، وما يلقبها من «حيوية قاتلة» بسبب الحب المهمل ، والحركات التي تجيد التعبير عما فيها من عواطف في حديثها عن «كشك من الصفصاف» تقيمه على باب اوليفيا ، هذه كلها تجتمع معاً لتجعل مشاعر أورسينو تقليدية بحد ذاتها ، وتجعلها في الوقت-نفسه عميقة الصدق بالنسبة

(١) يجب ان يكون اسود اللون ، بالطبع ، لانه جزء من حدادها . ولكن ليس في النص ما يوضح هل تغير اوليفيا ثياب الحداد ، ومتى . لن تفعل ذلك ، في الأرجح ، قبل مقابلتها ملفوليو في ٤ ، ٣ . ولعلها تفعله بين المشهد الأول والمشهد الثالث من الفصل الرابع .

إليه . فأن يكون الحب لوعة لأتقاوم ، سواء أكان حب أورسينو لأوليفيا ، أو حب فيولا لأورسينو ، أو حب أوليفيا لفيولا المتنكرة ، هو أمر اساسي في المسرحية كلها .

«قد تُحقّق الكثير ...» كلمات أوليفيا هذه هي نقطة الانعطاف في المشهد . وفي الحال نرى نحن مالاتراه فيولا . ونرى كذلك كيف ان رفضها كيس النقود بقوة ، وهي تخرج ، يحسم الموقف الجديد :

الأجعل الحبّ قلبَ من ستحبّين من صُوان ،
وخطّ عشقك في درك الزراية ،
كما خطّ عشق سيدي . وداعاً ، ايتها القاسية
الجميلة ...

وأوليفيا اذ تدرك الآن نوع أحاسيسها ، وترسل الخاتم الذي سيفصح عنها لمبعوث أورسينو ، تسلم نفسها وحالها لقوة عليا :

أيها القدر ، أرنا قوتك ! نحن لسنا مُلك أنفسنا .
وما كُتب علينا سيكون - وليكن هذا ما كُتب !

[٢ ، ١]

يُفتّح المشهد التالي بشخصين جديدين ، يعرّف احدهما في الحال نفسه بأنه سباستيان ، أخو فيولا . ويخبر انطونيو (منقذه والآن صديقه) عن والديه وتاريخه . وهذا المشهد نظير ١ ، ٢ ، ويختلف عنه كثيراً . فيولا قوية الأمل بسلامة أخيها (كان لابد للمسرحية أن تثبت أساساً باعتبارها كوميديا) ، اما هوفياثس من سلامة أخته (ولكننا نعلم

أنه واهم) ، ويمتدح جمال عقلها (ونوافق في الحال على امتداحه) .
فيولا لم تخض في تفاصيل غير ملائمة وواردة في غير حينها حول كونهما
توأمين متماثلين ، إلا أن هذه التفاصيل ملائمة وواردة في حينها هنا ، إذ
غدا تحطم السفينة امرأة ماضياً ، وتعتقد الحبكة بوقوع أوليفيا في
غرام فيولا لظنها أنها شاب يافع .

ولكن المشهد لا يكشف عن الكثير . إننا نعي بقوة أن سباستيان هو
أخو فيولا المحب وصديق انطونيو المحبوب ، بحيث لا ندفع إلى أن نرى
فيه زوج أوليفيا مستقبلاً . وحتى قوله إنه ذاهب إلى بلاط الكونت
اورسينو ، بما يحمل ذلك في طياته من وعد بمواقف الهويات المغلوطة ،
يعتّم عليه مونولوج انطونيو الذي ينهي المشهد بالإيعاز بعنصر من
الخطر والعداء جديد في المسرحية .

[٢ ، ٢]

ملفوليو ، بغلاظته المعهودة ، يقدم خاتم أوليفيا إلى فيولا ، فتستنتج
أن «مظهرها» قد «فتن» أوليفيا . ويكون ردّ الفعل لديها أن تشفق على
السيدة ، لأنها ضمن شخصيتها الحقيقية تستطيع أن تبدي لها
مشاعر «شتركة» لا تقوى عليها بصفتها الفتى سيزاريو ، كما أن
تأملاتها العامة حول «ضعف» النساء تقرر بينها وبين أوليفيا ، وتمنعنا
عن التعاطف كلياً مع الواحدة دون الأخرى . وهذا المونولوج هو محور
المسرحية : إنه يلخص الموقف المعقد المليء بالفتنة ، ويردّه إلى تصرفات
الدهر ، ويترك حله «للزمن» . والواقع أن السطرين النهائيين مبهمان
بعض الشيء في حصيلتهما : فمن ناحية ، تتخلى فيولا عن «العقدة»
باعتبارها عصية على الحل ، ومن ناحية أخرى ، تدعونا كلماتها (وقد
رأينا سباستيان منذ دقائق) إلى التوكل على الزمن .

شكسبير يكون هنا قد أنضج الموقف الذي تدور حوله الحبكة الرئيسية ، فيشرع في تنمية الحبكة الثانوية . يُفتتح المشهد بروح من الاحتفالية والانشراح ، وقد راح السير توبي والسير اندرو يهزّجان كل على طريقته ، بينما يساهم «المهرج» بلُغوه الجريّ وبأغنية تُدخل الحب ، وهو موضوع المسرحية الأولى ، في مشهد حياة الرغد هذه . والأغنية تؤدي إلى أغنية تنكيتٍ على الذات ، والتنكيت يؤدي إلى دخول ملفوليو . وقد جاء ملفوليو بأوامره من أوليفيا ، ولكنه ينفذها بتلك الغلاظة نفسها التي ابدأها حين أعاد الخاتم لفيولا : ويتألف خطابه الأول كله من أسئلة استنكارية عدوانية ، بحيث نُسرّ حين نرى السير توبي يغالبه في الجواب ، ويتألف خطابه الثاني من أضداد حادة للهجة يجعلها في أسلوبه هو ، وليس في أسلوب سيدته . ولكن السير توبي والمهرج يتابعان الجدل معه غناءً ، الأمر الذي يفضبه ويجعل كلامه عبارات قصيرة متمرمة ، ويسقط مرارته أخيراً ، وهو يخرج ، على ماريا . وهكذا يكون قد أساء اليهم كلهم ، فتبدأ مؤامرتهم عليه فور مغادرته المسرح . ومعالجة شكسبير لبقية الحوار ، كما للمشهد كله ، طبيعية وماكرة معاً . وحين يقترح السير اندرو بغباء تحدياً مجهضاً للمبارزة يجيبه عليه السير توبي ، فانه يهين لتحديه لسيزاريو ، بالضبط كما أن تحرّقه لضرب ملفوليو لأنه بيوريتاني يهين لمحاولته الخائبة ضرب سباستيان . وفي أثناء ذلك ، حين تدلي ماريا بخطتها الأكثر وعداً ، فانها تذكّرنا ضمناً بأن أوليفيا فقدت الكثير من هدوئها بعد لقائها بفيولا ، لتفسّر السبب في ارسالها ملفوليو ليقافهم عن الغناء . وهكذا تتصل المشاهد ، ويقوى الإقناع ، ويُخفى الطريق المباشر لهذا المشهد (في تقدمه باتجاه مشهد الرسالة في ٢ ، ٥) ويتكرر القول إن موطن الضعف في ملفوليو هو زهوه بنفسه ، وهو الذي يتكشف عنه بشكل فاضح عندما يلتقط الرسالة المزورة . وعندما تذهب ماريا ، يعود الفارسان إلى دأبهما المعهود ، الشرب ، ولكن ليس بدون تذكيرنا

أكثر من مرة بالتقدير المتبادل بين السير توبي وماريا ، وبمحاولة السير اندرو أن يخطب أوليفيا ، بلا طائل .

[٢ ، ٤]

تنتقل المسرحية من هزيغ الليل الأخير في منزل أوليفيا إلى الصباح في منزل اورسينو ، من خطيب أبله إلى خطيب نبيل ، من « المواء والعواء » إلى « الأغنية القديمة العريقة » . وهذه أول مرة نرى فيها فيولا مع اورسينو منذ أن أفصحت لنا عن حبها المكتوم في عبارة جانبية ومونولوج . وبالتالي فإن الذي سيشغل اهتمامنا أكثر من غيره هو مدى نجاحها في الاستمرار بإخفائه عنه .

والتأخير الناجم عن البحث عن المغني يتيح لهما حوارين اثنين عوضاً عن حوار واحد : ويتحقق التوسع في الموضوع دون خوف من السأم ، وتعبّر فيولا عن حبها تحت غطاء من المداورة في طريقتين : كأن يكون حب سيزاريو لسيدة من عمر اورسينو وشكله ، وكأن يكون حب أخت سيزاريو لرجل لم تخبره به قط . وفي أثناء الحوارين ، كما في أثناء المشهد الأول من المسرحية ، تستمر الموسيقى العاطفية ، مشجعةً كليهما على الإفصاح عن مشاعرهما . وكالضد لهذه الروح السائدة من عواطف الهوى ، يُسمح للمهرج بسخريته الناعمة من كآبة اورسينو وتقلبات مزاجه . واذ نجد الحوار أشبه بالتفتُّا والجوهر المملونة ، تتوازن المفارقة الدرامية برهافة بين الفكاهة (في عدم معرفة اورسينو أن سيزاريو امرأة تحبه) وبين اللوعة (في عدم قدرة فيولا على إعلامه بحقيقة الأمر) .

وتأكيد المشهد هو بالطبع على فيولا ، لأننا سبق أن علمنا كل ما يمكن أن نعلمه عن حب اورسينو لأوليفيا . وهي لا تقول الكثير قبل الأغنية - لاتقول إلا مايكفي لجعل اورسينو يتفوه بملاحظات تعميمية ، ينهيها

بقول يلح إلى حزنها الكامن ، ويكون مقدمة للحزن الأبعد الذي في الأغنية . أما في الحوار الثاني فتقترب جداً من الكشف عن حبها وهويتها فنكاد لبرهة نتوقع أنها ستفعل ذلك بالضبط :

فيولا : نعم ، ولكنني أعرف -

الدوق : ماذا تعرف؟

فيولا : كل المعرفة أي حب تكنه النساء للرجال :

والحق ، أن قلوبهن صادقة كقلوبنا .

فقد كان لأبي ابنة أحب رجلاً

ولكن السطر ما يكاد يكتمل حتى يزول الخطر مرة أخرى . وفي السطر التالي نجد فيولا تستمر في التوهيم بأنها مع الكونت تتحدث حديث الرجل للرجل عن الحب والنساء ، وفي السطر الثالث تبدأ برواية حكايتها كأنها حكاية امرأة أخرى . وكبحها لنفسها يضيف إلى الألم والأسى اللذين في الأسطر اللاحقة : وتختتم كلامها بشيء من التفكّه وهي تطلق تعميماً من عندها بشأننا «نحن الرجال» وتصرفنا . وسؤال اورسينو ،

ولكن هل ماتت اختك حباً ، يا فتى؟

يعبر عما هو أكثر من مجرد فضول : لقد تأثر بالحكاية وبروايتها ، وفي تعاطفه المزدوج هذا مع مبعوثه ومع أخت مبعوثه ، يدنو بأكثر ما يتيح له الوضع من حب فيولا نفسها . ويكون جوابها :

أنا كل ما في بيت أبي من بنات ،

وكل ما فيه من إخوة أيضاً - ومع ذلك ، لست أدري .

والسطر الأول قد نتوقعه ، أما الثاني ، وليس في المشهد ما يوحي

بالتمهيد له ، فيعمق الإحساس على نحو رائع : إنه أكثر من مُذكرٌ لنا بموضوع «التوأمين» ؛ فهو يعبر عن حسّ الضياع والوحشة ، ولكنه في الوقت ذاته يصل إلى الأمل وعودة الحيوية ، ويقود إلى الاسطر النشطة التي تنهي المشهد ، ومنه تنطلق فيولا ثانيةً إلى منزل اوليفيا .

[٥ ، ٢]

بتضادٍ قويٍّ آخر ، يعود الفعل هنا إلى المؤامرة المدبرة على ملفوليو . وهذا المشهد ، كالشهد السابق المختلف جدا عنه متنوّع ، ومطوّل ، ومنمّي لأكثر مما نتوقع . فملفوليو ، قبل ان يرى الرسالة (بل قبل ان نراه) ، مستغرق في أحلام يقظته الكبيرة والطموحة . ومنها ليس فقط زواجه من اوليفيا فيصبح بذلك الكونت ملفوليو ، بل قدرته ايضا من مركزه الشامخ عندئذ على تعنيف «قريبه» توبي . ولذا فان السيرتوبي يضيف فكاهة غير متوقعة إلى المشهد بحنقه العنيف على الكلام الذي ما كان يتوقع أن يتنصت إلى مثله . والرسالة نفسها انما هي وقود يضاف إلى مخيلة هي اصلاً ملتهبة . غير أن لغزها الشعري تُبطيء ملفوليو إلى تأنٍّ مضحك ، يجعله يتقدم نحو معناها بحركة السلحفاة . ويتلو ذلك اسطر نثرية يُفترض من المشاهدين ان يتذكروها حين يُستشهد بها (٣ ، ٤) ، ويعاد الاستشهاد بها (٥ ، ١) . وهي بعد اعلان الحب من مجهول ، تضيف للمحبوب أوامر - بمعارضة السيرتوبي (نكاد نتمنى لو نرى هذا اللقاء المتخيّل!) وارتداء الجوارب الصُفر ، وتقاطع الرباط فيها - وملفوليو ينوي تنفيذها كلها «بسرعة ارتدائها» : «الحمد لجوبيتر ونجمي الطالعة ! ... هنا حاشية لاحقة : -

«لابد أنك تعرف من أنا . فاذا رضيت بحبي ، أفصح عن ذلك بابتسامك . ابتساماتك تليق بك جدا ، ولذا كلما كنت في حضرتي ابتسم دائماً ، يا حلوي العزيز ، أرجوك ..»

وإذ يسرع ملفوليو في خروجه ليتأكد من اوليفيا والجاه اللذين في انتظاره ، يتنازل السير توبي طوعاً عن حريته لماريا ، ويتبعه في ذلك السير اندرو - الذي يبدو أنه ينسى أنه خطيب اوليفيا . فالجوكله جو مرح وضحك ، ويوحى بأن ثمة مشهداً سيلحق به لا يقل عنه مرحاً وضحكاً .

[١ ، ٣]

تكرّس المشاهد الثلاثة الأولى من الفصل الثالث بصورة رئيسية للتهيئة للمشهد الرابع ، الذي هو نهاية الفصل وذروته . تتبادل فيولا التوريات مع المهرج ، وفي هذا التبادل مايوحى بأن الممثلين يعودون إلى «تحمية» أنفسهم بعد وقفة الاستراحة المألوفة في المسرح . وهو لا يضيف شيئاً إلى الحبكة ، وملاحظة المهرج أن «التهريج يجوب الكرة الأرضية كالشمس» قد تكون مهمة وقد لا تكون . وضرياته الجانبية بشأن اوليفيا ، واورسينو ، وفيولا نفسها إذ يتحدث عن «حكمتها» ، كلها جزء من «الفصل» المتوقع من المهرج المحترف ، تذكرنا ببرهانه على أن اوليفيا بهلول في ١ ، ٥ ، وبمديحه الساخر لاورسينو في ٢ ، ٤ (ولو أن كلتا الملاحظتين واردة) . وهكذا قل عن تهكمه على الزواج (وهو حتماً ليس موقف المسرحية من الزواج) ، ووقاحته في الخطاب حين يقول : «غير أنني في ضميري لا أبالي بك ، ياسيدي .» هذا كله يتفوّه به المهرج دونما نية سيئة ، لأن فيولا تتقبّله ، وتنقده مالم يكافأه عليه حين تطلب اليه التوقف ، وفي مونولوجها تمتدح «حكمتها» في جعل نكاته تنسجم مع سامعه . فالفصل الثالث هذا يستدعي الوجه المرح الحيوي في شخصية فيولا ، وليس الوجه العاطفي الملّوع . وهكذا تبدأ نبرة الفصل منذ مطلعها (حين يتمنى المهرج لها لحية ، تشير هي الى حبها المكتوم بجواب ساخر خفيف الظل) ، وتبقى هذه النبرة سائدة عندما يخاطبها السير توبي والسير

أندرو . وحين يببالغ السير توبي في طريفته في الكلام ، يهيم المجال للمزيد من التوريات الفكاهية ، وينتقل بنا الجوبيسر إلى طريقة فيولا في المخاطبة -وهي التي يعجب بها السير أندرو ، ثم تكون فيما بعد السبب في غيـرته .

و حين تختلي اوليفيا بفيولا ، تتراجع الكياسة في الكلام أمام الصراحة . فتدفع اوليفيا عنها الإطراء الرسمي ، وتعلن عن حبها ، وتترجى الجواب . والمرأة التي تثير الشفقة في هذا المشهد ليست فيولا ، بل اوليفيا ، إذ تحمر خجلاً من تجرؤها في ارسال الخاتم ، وتكافح من أجل تحمل عدم المبالاة من فيولا ، وفي النهاية تندفق تعبيراً عن هيامها . وفيولا تشفق عليها ، فعلاً . وكان وضعها مؤلماً حقاً لمن يشاهده لو ان شكسبير لم يسيطر على العاطفة بأبيات من الشعر تذكرنا بمسرحيته «حلم ليلة في منتصف الصيف» ، ويقدم لها بحوار يتراوح بين الإبهام والإفصاح ، مركزاً على المفارقة المتكررة في تنكّر فيولا («أنا لست من أنا») ، ومنهيا الموقف بكلام شعري رقيق ، يزيد من التأكيد على المفارقة .

[٢ ، ٣]

يشجع السير توبي صديقه السير أندرو على ارسال تحدي المباراة إلى «مبعوث الكونت الفتى» ، وتخبرنا ماريا ان ملفوليراح ينفذ كل امر ورد في الرسالة ، وانه الآن في طريقه إلى اوليفيا . ومع أننا نذكر ثانية هنا بأن السير توبي يستخرج نقوداً من السير أندرو (ولذا فمن مصلحته ان يحول يأسه إلى منافسة) ، فان مشروع المباراة التي يدعو إليها ليس إلا مقلبا يريده للضحك والتندر ، ويغدو الإيقاع بملفوليو ، بالقرينة ، مقلباً آخر للغرض نفسه . فالسير توبي وفابيان يُدعيان لا لالانتقام بل للاستلقاء كل على قفاه من الضحك -وهي دعوة موجهة ضمناً للجمهور المشاهد أيضاً .

[٣ ، ٣]

لقد تبع انطونيو سباستيان إلى مدينة أورسينو ، كما كان قد عزم في ١ ، ٢ . وولاؤه (وله عذرفيه من اهتمامه بسلامة سباستيان ، فلا يبدو خَرَفاً منه) وامتنان سباستيان يؤكدان ثيمة الصداقة، فتصبح (على النحو الذي تعالجها عليه المسرحية) وجهاً آخر من أوجه الحب . والشعر المستخدم في حوار الرجلين يعبر عن حماسهما كليهما ، ويلائم جدية الخطر الذي يتهدد انطونيو . وما نعرفه من سيرته يشير الى انه رجل شجاع ، مندفع ، ولكنه غير خارج على القانون ، وهو ماسوف يحتاج إليه الفعل في المستقبل . وفي نهاية المشهد يعطي سباستيان كيس نقوده - وهو أمر لن ننساه ، ولكنه لا يكشف عن شيء قبل أوانه . وبما أننا في المشهد السابق لم نرفيولا ، فأننا لانتوقع وشيكاً حدوث خطأ في الهوية . وحتى امتنان سباستيان ، الذي يُنذر بتهمة العقوق التي سيوجهها اليه انطونيو فيما بعد ، نراه قبل ان يتسلم كيس النقود ، ويُفصل عنه بالقصة التي يرويها انطونيو .

[٤ ، ٣]

يستغل هذا المشهد المفارقات الدرامية التي دأب شكسبير حتى الآن تهيئتها . وهو يتألف من أربعة مواقف رئيسية :

أولها ، الموقف الذي يكون فيه وهام ملفوليو مركزياً .
وثانيها ، الموقف الذي تكون فيه غفلة اوليفيا عن هوية سيزاريو مركزية . وثالثها ، الموقف الذي تكون فيه غفلة فيولا والسير اندرو عن حيلة توبي مركزية . ورابعها ، الموقف الذي يكون فيه توهم انطونيو بأن سيزاريو هو سباستيان مركزياً .

أما الموقف الثاني ، فلم يبق مجال لتطويره ، وهو يعاد ادخاله كوسيلة
ضرورية للوصول بين المواقف الثلاثة الأخرى^(١).

لقد سبق أن استمتعت ماريا بفكرة مجابهة اوليفيا المكتئبة بملفوليو
المتبسم (٣ ، ٢ ، السطر ٧٩) . والسبب الحقيقي في اكتئاب اوليفيا
حاليا يزيد من استمتاعنا ، لأننا نعرف أنها الآن واقعة في الغرام - ولكن
ليس مع ملفوليو ، كما هو يتوهم :

أنا مثله مجنونة ،
إذا تساوى الحزن والمرح في الجنون .

إنه لقاء كوميدي صرف ، بالطبع ، رغماً عما تعترف به من حزن ، وهو
ممسرح باقتصاد وحيوية . ونغمته الاساسية هي تأكيد ملفوليو العنيد
من ذاته : فهو لا يلاحظ ولو لهنيئة أنهم يجعلون منه حماراً . ومناجاته
لنفسه تدعنا نتمتع بها حين نتذكرها وتجعلنا نتوقع صدامه مع السير
توبي :

وهي ترسله إليّ عن قصد ، لكي أظهر له بمظهر
العناد ، لأنها تحرّضني على ذلك في رسالتها .

ولكن حين يأتي السير توبي ، إن كنا نتوقع الشراسة منه ، فانه يعطينا
ما هو أكثر اضحاكاً بكثير : دبلوماسية ومدارة مصطنعة . ويسمح
للفوليو ان يتركنا وهو يتبختر . ولا نراه حين يقتادونه إلى الغرفة
المظلمة ، بدعوى أنه قد جُزّ ، ولا يقلقنا ان نعرف كيف ومتى نُفَّذ قرار
السير توبي ، لأن الحادثة كلها فتنة ظاهرة ، واكبر من الحياة بكثير :

(١) ولذا فان القسم الأكبر من الحوار يفترض فيه ان يجري بعيداً عن خشبة المسرح ، فيحذر ذلك
شكسبير من ضرورة كتابته ، كما يتيح له ان يبعد اوليفيا ويجعل السير توبي يعالج
ملفوليو . وفي نهاية ٣ ، ١ لم يكن ثمة اي احياء بأن فيولا تريد رؤية اوليفيا مرة أخرى (بل
العكس هو الصحيح) ، او ان اوليفيا سترسل في استدعاء فيولا إليها .

«لومُثلُّ هذا الآن على مسرح ، لشجيبته بأنه رواية غير محتملة ،» كما يقول فابيان .

وفي هذه اللحظات يدخل السير أندرو ليقول : «هاهو التحدي . اقرأوه .» ونكاد لا نُعطي مهلة لحظة واحدة بين العبث الواحد والعبث الذي يليه .^(١)

هنا يكون الشغب الذي يثيره السير توبي هو القوة المحركة في المشهد : فلئن تكن ماريا هي التي ابتدعت المكيدة للايقاع بمفلوليو ، فان السير توبي الآن «يخرجها» هي والمبارزة معاً . فيروح في وصف الخصم الواحد للخصم الآخر بمبالغات مبتكرة . وفزع السير اندرو يغدو مضحكاً ، ويجعل منه موضع النكتة ، لأنه هو الذي ارسل التحدي . اما فيولا فتبدي قلقاً أنثوياً متوقفاً ، ولكنه ليس رعباً نخشياً عليها منه . ورغم ذلك ، ورغم علمنا بأنها ليست في اي خطر من رعيده كالسير أندرو ، فاننا نتنفس الصعداء عندما تُلغى المبارزة : فالغرض منها ، بلغة الشخصية الكوميدية (إبراز السير اندرو كمضْحَكَة) ، قد تحقق ، ولسوف يُخرج الجميع أن نرى فيولا مضطرة إلى إشهار السيف . والسبب الآخر لتنفسنا الصعداء في اللحظة التي يكاد يشهر فيها كلا المبارزين سيفه هو ما تقوله فيولا : «وقاني الله شرّه ! أقل شيء سيجعلني أعلن لهم كم ينقصني من الرجولة .» ولم يخطر ببالنا حتى هذه اللحظة أن المبارزة ستفضح تنكر فيولا ، وهو أمر لانريده . إننا نريد للعقدة أن تُحل ، لا أن تُقطع .

ولذلك ، فان تدخل انطونيو يأتي في اللحظة التي فيها نرحب به ، لأكثر من سبب . إنه تدخل يريحنا . وهو مفاجأة . وهو بارع ، لأنه يبدأ بالربط بين مغامرات فيولا ومغامرات سباستيان . وليس هذا كل ما هناك . فما ان يظهر انطونيو حتى يدخل الضابطان لإلقاء القبض عليه - وهذه مفاجأة طريفة ، رغم انه أخبرنا سابقاً بإمكانية هذا الخطر

(١) ولكن تمة مهلة كافية لكي يطمئننا السير توبي بقوله إنهم سيرحمون مفلوليو عندما يفرغون من هذا اللهوبه ...

في ايليريا ، وهي تقلل بعضاً من متعتنا حين ندرك أنه حسب فيولا هي سباستيان . وحين يطلب الآن من فيولا ان تعيد اليه كيس نقوده ، وتنكر فيولا اي علم لها به ، يفترض ان تكون ردة الفعل العاطفية فينا مختلطة . فأنطونيورجل ذو مبادئ ، وهو صديق محب ، وغضبه يثير تعاطفنا - ولكننا نعي وعيا قويا أن القضية كلها قضية خطأ وقع ، بحيث يكون حتى في انخراطنا عاطفياً معه عنصر من الانفصال والموضوعية . وفضلاً عن ذلك ، فاننا مانزال نرى الموقف كله من وجهة نظر فيولا (ولو اننا لانشاطرها حيرتها) ، ولذا نرضى بأن نترك أنطونيولاكتشافه الحقيقة فيما بعد ، وبأن نقاسم فيولا فرحتها في بدء أملها في سلامة أخيها .

وفي أسطر المشهد الختامية تعود الكفة فترجح باتجاه الكوميديّة والضحك . وبما أن السير اندرو لن يسمح له بضرب فيولا ، فان عليه الآن أن يذهب لمجابهة سباستيان .

[١ ، ٤]

هذا المشهد يُعجّل بالمجابهة . والمهرج مخاطب لسباستيان أجيد اختياره : وحدّته الطبيعية تعبر عن ذاتها بالمفارقات (وهي حقائق بلاوعياها الضاحك : «لا، أنا لا أعرفك...») . وهكذا فإنه يستنفذ صبر سباستيان ، ويضعه في حالة نفسية تؤهله للتعامل مع السير أندرو ، ويفيدنا بأنه يستحضر اوليفيا لترى الشجار . ويجيب سباستيان على تحدي السير توبي بشجاعة ، وتصرّفه اوليفيا باحترام وكرامة . ورغماً عن استمرار الجو الكوميدي في ظلّها أن سباستيان هو فيولا (او سيزاريو) ، الأمر الذي يدهشه ، فان المشهد القصير ينتهي بالمرح والوئام . وما تكاد أخطاء الهوية تبدأ ، حتى يبدأ أيضاً التلاحم الرومانسي أيضاً .

[٢، ٤]

وفي هذه الحالة ، يبدو مشهد سَجْن ملفوليو مشهداً ترويحياً مقحماً عن قصد . وهو مشهد المهرج ، في الواقع ، أكثر منه مشهد ملفوليو . ففي حوار «فيثاغورس» ، مثلاً ، يكون اهتمامنا في كيف سيدبّر المهرج أمره بالجواب على مسائل عقلية ، وكلامه من خلال النافذة يهيب من نفذاً لتهريجه ينطق به وكأنه عين العقل ! وتراوحه البارح بين شخصية الكاهن السيرتوباس وشخصيته هو ، يسترسل بالمشهد بخفة وفكاهة ، ولكن هذا الجزء من المسرحية ، كما نرى من رغبة السيرتوبي في الانتهاء «من هذا المقلب» ، يسمح له بالتواني إلى ما يتخطى ذروته في ٣ ، ٤ ، ولو ان الرسالة التي يوشك ملفوليو على ارسالها الى اوليفيا تجعلنا نتوقع منها انفجاراً أخيراً من الفكاهة الكوميدية .

[٣، ٤]

يفتح المشهد بمونولوج سباستيان ، الذي يستأنف كلامه الجانبي في ختام ٤ ، ١ ، في مزجه بين الدهشة والفرح في صور شعرية عن «الشمس الرائعة» و «هذا الفيض من الحظ» . وامتداحه لما رأى في اوليفيا من «النعموة ، والفطنة ، والقرار» يلون كلامها ، حيث نجد ان تعجلها الزواج أقل أهمية بكثير من اخلاصها وتدينها ، اللذين تباركهما السماء . لا بد لهذا المشهد من ان يكون قصيراً ، غير انه محكم في مكانه .

يتألف الفصل الأخير من مشهد عظيم واحد . وهو يبدأ بشيء من الخفة نثراً : وتدخل رسالة ملفوليو في المشهد لالتذكركنا بقدر ماتدخل لجعل المشهد يتحرك بهدوء ، كتمثيلية المهرج المعهودة امام اورسينو ، وهي التالية لذكر الرسالة . فاللطف الذي نعرفه عن اورسينو ، وما يرافقه من رحابة الصدر ، انما هو الضد للعواطف العنيفة التي سيضطرقريباً إلى الإفصاح عنها ، وحواره مع انطونيو (الذي يؤتى به امامه) يبدأ في التهيئة لهذه العواطف ، فيكون اورسينو صارماً ، ولكنه لم يغضب بعد . ويعترف بسخاء وبلاغة بشجاعة عدوه فيما مضى («حتى ان الخاسرين أنفسهم والحاسدين منا أطلقوا اللسان / إعلاناً عن شرفه وشهرته») . ويردد انطونيو تهمة ضد سباستيان المزعوم ، مع هذا الفارق عما ورد في ٣ ، ٤ : كلامه هنا يعيد وصف تحطم السفينة ، بحيث نبدأ بالاحساس بأن العجلة قد دارت أخيراً دورة كاملة . و«الأشهر الثلاثة» التي يصر انطونيو واورسينو كلاهما على انها انقضت منذ ان بدأت صحبتهما لهذا الفتى تبدأ بتقريب لحظة الحل الأخيرة ، عن طريق ما فيها من تناقض لابد ان يؤدي الى اكتشاف الحقيقة .

ويمنع دخول اوليفيا متابعاً الأمر قبل الأوان («ولكن المزيد حول هذا الأمر بعد قليل ..») ويستبدلها بألم أخير في عواطف الشخصيات . إن رفضها النهائي لأورسينو يستعجل من انفجاره الساخط : ويكون اندفاعه الأول باتجاه قتلها (ولكن قوله استدراكاً «لو هان الأمر على قلبي ..» يدل على أنه يرفض اندفاعه هذا حتى قبل أن يعبر عنه) ، ويكون اندفاعه الثاني باتجاه قتل فيولا :

لسوف أضحي بالَحَمَل الذي أَحَبَّ
نكايةً بقلبٍ غرابٍ في صدر حمامة .

فتستجيب فيولا لحاله ولكلامه بقولها :

وأنا كليّ فرح ورغبة ، وتهيو
للموت ألف ميتة ، لأحقق لك راحة البال .

هذا بالطبع كلام مسرحي ، بل ميلودرامي ، ولكنه عنصر أثبتت الكوميديا الرومانسية الشكسبيرية أنها تستطيع هضمه جيداً . ورغم أن المسرحية بكاملها تؤكد لنا أن هذا التهديد لن يُنفذ ، فإن المسرحية بكاملها تطالبنا بأن نحمله على محمل الجد ، لأن هذه اللحظة هي اللحظة السامية التي قد تضحي فيولا فيها بنفسها لمن تحب . ويجعل اسلوب شكسبير القبول سهلاً هنا ، لأن الأبيات الثنائية المقفاة التي تنهي كلام اورسينو المغضب الدافق شعراً مرسلأ تبلور العواطف وتُنئِئها في أن معاً : إنها تحدد الموقف ، وتثبتّه في لوحة فنية . وفي اللحظة التالية نجد أننا قد عبرنا الأزمة الآنية ، ومرة أخرى تسيطر الثنائية المقفاة (في الأصل الانكليزي) على استجابتنا :

اوليفيا : أين أنت ذاهب ياسيزاريو ؟

فيولا : في إثر هذا الذي أحبّه

أكثر من عينيّ هاتين ، أكثر من حياتي نفسها ،

أكثر ، أكثر بكثير ، من أية زوجة سأحبها .

وبهذا السطر الأخير نكون قد عدنا إلى كوميديا الموقف ، وصرنا على مرأى من الهدف ، لأن هذا الكلام هو الذي يدفع اوليفيا إلى الكشف عن زواجها . بيد أن كشفها هذا لا يطلق في الحال التوتر كله : إنما أقوال الكاهن الرصينة هي التي تشدد من انتباه اورسينو لحقيقة هذا الزواج ، وعندما يتكلم مرة أخرى ، يكون الاحتدام الملتهب قد ترك وراءه غضباً يتوقد كالجمر ، وهولو استمر لأوجد اضطراباً بسبب فيولا

لم يوجد حتى تهديدها بالموت ، غير أننا الآن نستطيع ان نتمتع بورطة فيولا الحائرة بين اورسينو واوليفيا ، رغم أننا في انتظار دخول سباستيان .

ولكن الذي يدخل هو السير أندرو ، وهو يتوجه إلى اوليفيا برجائه أن يرسلوا جراحاً لمعالجة السير توبي (الذي أدماه سباستيان ، وأندرو يحسب انه سيزاريو ، او فيولا المتنكرة) ورؤيته فيولا امامه الآن من أبداع المواقف الكوميدية في المسرحية («عجيب والله ، إنه هنا! ..») لأنه جاء توأ هارباً من سباستيان بأسرع ما تحمله ساقاه! وتتجه حيرة فيولا الآن نحو السير أندرو - وينحل التوتر السابق كله فوراً . وقد دبّر شكسبير المشهد ببراعة ، وأتاح المجال لظهور السير توبي ظهوراً جيداً للمرة الأخيرة ، ولاختفائه نهائياً مع زميله السير اندرو على نحو مؤثر .

واعذار سباستيان عن جرحه السير توبي يجعله يذكر زواجه (من اوليفيا) عفواً ، ومع ذلك فان دخوله لايؤدي إلى فورة من الشرح والتفاسير بل إلى انضمامه أولاً إلى انطونيو (ويجد انطونيو في حب سباستيان عزاءً عن أحزانه في لحظة واحدة) ، ثم إلى اخته فيولا - التي لا يراها إلى ان توجه دهشة الآخرين انتباهه إليها . ويفرح الاثنان بهذا اللقاء أخيراً ، لولا ان غمرة الفرح يشوبها بعض الغموض ، بل بعض الرهبة . إلا أن طول هذا الحوار ، بعودته إلى الجمال والرومانسية بعد «فصل» السير اندرو المضحك والمقحم على الجميع ، يتيح لاوليفيا الوقت لكيما تعترف لنفسها ، وهي صامته ، بأن غلطتها كانت غلطة سعيدة (وكلام سباستيان هنا هو الذي يفصح عن ذلك نيابة عنها ، وذكره لعذريته يعزز من الجمال والنقاء اللذين اضافهما شكسبير عن قصد على زواجهما) . وهو يتيح أيضاً الوقت لأورسينو لكيما يبلغ ، وهو صامت أيضاً ، ذلك الوضع النفسي الذي يستطيع فيه أن يطلب الزواج من فيولا (مرة أخرى نجد أن التأكيد على حب فيولا له - وهو أمر وثقنا

منه منذ البداية - هو الذي يسهل عليه ان يصدق تحويله عاطفياً نحوها .

ويبقى من القضية كلها أمر واحد لم نفرغ منه : تنوير ملفوليو بما حدث . يثار الموضوع حين يُذكر ان الربان قد سَجَنَ بدعوى رفعها عليه ملفوليو - وهذه علاقة يختلقها شكسبير دونما حياء ، بحيث يضحكنا بافتعالها^(١) ، ولو أنها تذكرنا ، على نحوما ، برداءة خلق ملفوليو ، فتتهيء تدبراً لاحقاً للمكيدة التي أوقع فيها . والنبرة الاساسية في رسالته (التي تفسح المجال للمهرج لكي يرينا مواهبه مرة أخرى) هي نبرة السخط . والسخط ، دون غيره ، هو الذي يميّز كلامه حين يحضر أمامنا . وشعره المرسل هنا (وهو الشعر الوحيد الذي يفوه به ملفوليو في المسرحية) يضاهي اسلوبه الجدلي العدواني ، وينتهي ، من خلال تفسيرات اوليفيا الهادئة والمهادنة ، الى طلب فابيان ، بطريقة تليق بالرجال ، أن يُعلن العفو عن الجميع حفاظاً على التناغم والوئام «في سعادة هذه الساعة» . لماذا يسمح اذن للمهرج بسخريته فيؤكد عنصر الحقد في «المقلب» الذي دُبّر لملفوليو ، بعد أن أكد فابيان عنصر الدعابة فيه؟ ثمة تفسيرات متباعدة ممكنة : إنه يَصُدّق على الحياة ؛ إنه يكمل رواية فابيان التفصيلية للمقلب ، إنه يوحد المسرحية بتذكيرنا بشجار ملفوليو والمهرج عند ظهورهما الأول؛ إنه يتيح لملفوليو عبارة قوية أخيرة يقولها عند خروجه ، يبدي فيها غضبه العارم (وهو أمر ينسجم مع شخصيته اكثر مما ينسجم معها اي تسامح كريم) . وخروج ملفوليو غاضباً لا يعكّر جوّ المرح العام ، بل يزيد منه باضافة شيء من الحدة إليه (وما من ريب في أن عبارة اوليفيا «لقد عومل أسوأ المعاملة» تقولها بمرح كبير) ، وهو يبدو أنه ليس اكثر من عائق مؤقت للطيبة التي عَمّت الجميع نهائياً . ومن أجل هذه الطيبة نرضى بقول اورسينو المتفائل : «الحقوا

(١) اختلاقات من هذا القبيل ترد في النهايات من عدد من كوميديات شكسبير ، كما في «تاجر البندقية» و«كما تهواه» وغيرهما .

به ، والتمسوا الصلح معه .» بل أن خطاب أورسيتو كله مليء بالتناغم ،
اذ يتطّلع الدوق إلى «الفرصة الذهبية» التي فيها

سيقام قرآنٌ قُدسي
بين أرواحنا العزيزة ،

ويمنع عنا الوقار الزائد بإشارته شبه الضاحكة إلى تنكّر فيولا - وهي
مذكّرتنا الأخيرة بالمفارقة الدرامية التي سادت المسرحية . وكلماته
الختامية في آخر سطرين له تضع لمسة الكمال على هذه المسرحية
المؤثرة ، للعبوة الخيال ، والجميلة جداً .
أما أغنية المهرّج فهي الابيلوغ ، الخطاب الذي يلي النهاية . وهو
يضادّ لوناً ومعنى كلمات المسرحية الختامية ، وبذلك يهيئ الجو
لجمهور المسرح بأن يخرج تاركاً وراءه عالم الوهم الجميل الذي خلفته
كوميديا شكسبير الرومانسية . أما هل يفعل هذا الابيلوغ الكثير او
القليل غير ذلك ، فأمر مازال النقاد في جدل حوله ، ولن ينتهوا ، وكل
ماسوف اساهم به في هذا الجدل هو أن اذكّركم بأن البيت الأخير من
الأغنية يقول :

وسنسعى لإمتاعكم كل يوم ..

٥ - «الليلة الثانية عشرة» في المسرح

انتقينا التفاصيل في الصفحات التالية بتركيز الهم ، أولاً ، على
التقلبات التي عرفها نص شكسبير في المسرح ؛ وثانياً ، على التاريخ

العام لتمثيل هذا النص على خشبة ، مع اشارة خاصة إلى الديكور والازياء ؛ وثالثاً ، على التأويلات المسرحية المتباينة للمسرحية ، ولبعض المشاهد والشخصيات بالذات .

- ١ -

الاشارة المؤثقة الوحيدة لتمثيل «الليلة الثانية عشرة» إبّان حياة شكسبير هي تلك التي اوردها جون ماننغهام حين ذكر مشاهدته لها في «ميدل تمبل» مساء الثاني من شباط عام ١٦٠٢ . وقد قدمها في البلاط «رجال الملك» يوم ٦ نيسان ١٦١٨ (بعنوان «الليلة الثانية عشرة») ويوم ٢ شباط ١٦٢٣ (بعنوان «ملفوليو») . وعندما افتتحت المسارح مجدداً بعد استعادة الملكية ، كانت «الليلة الثانية عشرة» من ربرتوار شركة دافنانت (دوق يورك) ، وكان يجري تقديمها يوم ١١ ايلول ١٦٦١ ، حين شاهدها الملك شارل الثاني وكان ببس أحد النظارة ، وقد رآها ببس مرة أخرى في ٦ كانون الثاني ١٦٦٣ وفي ٢٠ كانون الثاني ١٦٦٩ . ومن المحتمل أن مشاهده (لانملك نصاً باقياً من تلك الفترة) كان اقتباساً أعدّه دافنانت . وفي عام ١٧٠٣ نشر شارل بيرنابي مسرحيته «الحب المخان : أو ، الخيبة المفرحة» ، وقال في مقدّمته : «البعض من حكاية هذه المسرحية نقلته عن شكسبير ، وكذلك نقلت حوالي خمسين سطرأ عنه» ، وهي تشمل كلمات الافتتاحية وكلام فيولا عن تمثال الصبر . لم تنجح مسرحيته ، وهي بلا أهمية في تاريخ «الليلة الثانية عشرة» في المسرح - إذ غير «المؤلف» خطتها بحيث نكاد لانتبين الأصل - ولكن لها بعض القيمة في أنها تؤكد الاتجاه اللاشكسبيري الذي ساد العصر ، على الأقل بالنسبة للكوميديا الرومانسية الشكسبيرية (وكان رأي ببس في «الليلة الثانية عشرة» سلبياً) . أما كوميديا شكسبير بالذات ، فقد أهملت طويلاً ولم تعد إلى المسرح اللندني إلا في عام ١٧٤١ ، حين قام ماكلين بدور ملفوليو في مسرح دروري لين ، واستمر تقديمها بانتظام بعد

ذلك حتى عام ١٨٢٠ ، حين استبدلت بنصّ مغاير جداً في انتاج موسيقي ابتدعه فردريك رينولذر (الذي كان في عامي ١٨١٦ و ١٨١٩ قد قدّم كذلك اعدادات «اوبرالية» لـ «حلم ليلة في منتصف الصيف» و «كوميديا الأخطاء») فأقحم فيها «الأغاني ، والرقصات ، والجوقات» التي اختارها من مسرحيات وقصائد اخرى لشكسبير ولحنها موسيقيون مختلفون ، أهمهم هنري بيشوب ، الذي كان مسؤولاً عن التوزيع الغنائي والاوركسترا لي .^(١) منذ ذلك اليوم لم تتعرض «الليلة الثانية عشرة» لمثل ذلك التشويه الكلي ، ولكنها لم تنجُ من بعض الحذف ، والإضافة ، وتغيير التسلسل . فمثلاً ، الاغنيّتان الواردتان في ٢ ، ٣ ، ٤ ، حذفتا من طبعة التمثيل التي أصدرها بيل (وطبعها عن دفاتر التلقين ١٧٧٢ - ١٧٧٥) ، مع الحوار الذي في سياقهما ، والمعتاد ان نجدهما (مع أغان اخرى) في اماكن غير متوقعة ، يغنيها أشخاص غير متوقعين . لن نتوقع اليوم ، مثلاً ، ان نرى اوليفيا تغني ، ولكن الممثلة المسز أبنغتون ، التي مثلت دورها عام ١٧٧١ ، غنّت . وهل يمكن ان نتصور سباستيان يغني ؟ ولكن هنري بيشوب زوّده بأغنية في عامي ١٨١٨ و ١٨١٩ . وفي الفترة المتأخرة نجد اوليفيا ، عام ١٩٣٢ ، تنضم إلى المهرج وتغني معه المقطع الأخير من اغنيّته الختامية ، وفي ذلك الإخراج نفسه نجد أن شخصاً غير المهرج يغني اغنية «تعال أيها الموت» أمام اورسينو في المشهد الأول من المسرحية . وقد اعتقد الكثير من القراء ان فيولا اراد لها شكسبير في الأصل ان تغني ، لأنها تقول في ١ ، ٢ إن باستطاعتها أن تغني للدوق ، فجعلها المخرجان ادوار وأوتو ديرفينت تغني «تعال أيها الموت» ، وذلك في عام ١٨٩٣ في كارلسروه . وهذا التغيير ، رغم اعتقادي بخطأه ، كان على الأقل مبنياً على نظرية مستقاة من النص . لقد جعلت الأغاني ، في زمن ما في أعقاب الفترة «الاورالية» ، مجرد وشي زخرفي ، وهو أمر عاد للظهور في فترة متأخرة

(١) وصفها احد المعاصرين يومئذ بأنها بائسة يصعب تعداد مساوئها !

في اخراج دالي عام ١٨٩٤ ، حيث يغني موسيقيو اورسينو (في مشهد لاحوار فيه بعد ٣ ، ٤ مباشرة) لاوليفيا اغنية «من هي اوليفيا ، وماهي؟» ، مُحَوِّرين بذلك الاغنية الموجهة إلى سيلفيا في مسرحية «سيدان من فيرونا» (والتي مطلعها «من هي سيلفيا ، وماهي؟») والتي وضع موسيقاها الشهيرة فرانز شوبيرت . والحق ان دالي ابتكر سياقاً درامياً ورومانسياً قد يدافع عنه كأسلوب في الأداء ، ولكنه حين يفتتح المسرحية بمشهدين لتحطم السفينة ٢ ، ١ و ٢ ، ويُسبقهما بأغنية من مسرحية «العاصفة» مطلعها «تعالوا إلى الرمال الصُفْر هذه» ، فانه يبالغ في نشان يستحيل الدفاع عنه .

اذا حُذِفَتُ الاغاني ، او أقمحت ، او نقلت ، فان ذلك تغيير في النص قليل الأهمية نسبياً ، مادام حوار شكسبير وتسلسل مشاهدته محفوظين كما هما . أما أي تبديل في هذين الاقنومين ، رغم أنه كثيراً ما يُجرى بنية طيبة ولأسباب قاهرة ، فانه يترك أثراً ظاهراً في المسرحية نفسها . وواقع الأمر أن التغيير اللفظي الذي أجري على المسرحية كان دائماً قليلاً يكاد لا يُعترض عليه . ولنا ان نتعاطف مع كمبل عندما حذف الكلمتين Cas-tiliano Vulgo من ١ ، ٢ ، ٤٢ ، لأنهما غير مفهومتين . ونستطيع ان نفهم لماذا غيّر سطر فيولا ١ ، ٢ ، ٥٥ - ٥٦ وجعل مكانهما الأسطر الخمسة التالية :

سنأخدم هذا الدوق .
قدّمني إليه كفتى يكون من حشمه
نبيل المحتد ، واسمي سيزاريو -
هذا الصندوق ، من بقايا أخي الغريق ،
سيزودني بملابس الرجال التي احتاجها .

-لأنها تتجنب عبارة فيولا المخرجة في الأصل ، «كأنني أحد الخصيان» ، وتهيء الجمهور لاسمها المستعار ، وتفسّر كيف عثرت

على ثياب تجعلها في شبه أخيها - مع أن هذه النقاط كلها لا أهمية لها ، بل وزائدة . ومما يدل على موقفه حذفه قول فيولا : « أكثر ، أكثر بكثير ، من أية زوجة سأحبها » (لعله تصور أن هذا الكلام عبث منها ، وهو يريد أن تكون جادة في تأكيد حبها لأورسينو) . ومن الممتع أن نلاحظ الأسطر التي كتبها وأقحمها في المشهد نفسه (٥ ، ١ ، ٣٨٤) أي قبل الأسطر الختامية بثلاثة أسطر ، بين « لن نغادر هذا المكان » و « سيزاريو ، تعال » :

انصرفا ، أيها الضابطان ،
إننا نغفیکما من مسؤولية السجين هذا .

(يخرج الضابطان)

انطونيو ، لقد استحققت الشكر منا :
ورعايتك الكريمة لشخص سيزاريو ،
مع أنك لم تعلم عندئذ عمن كنت تدافع بقتالك ،
جدير بخظوتنا . ولذا سأنسى ، منذ الآن ،
كل سبب للغضب . إنك ذو نفس نبيلة ،
فلتكن دوماً إلى جانب سباستيان صديقاً له^(١)

لقد كان إخراج كمبل للمسرحية أول إخراج يُعكس فيه ترتيب المشهدين الأولين ، وهو أمر يؤسف له نراه يتكرر بين حين وآخر حتى اليوم . وهناك على الأقل ثلاثة أسباب لتبديل ترتيب المشاهد الأصلي : أولها ، الرغبة في «التشاطر» على فن شكسبير الدرامي . وثانيها ، الحاجة لجعل أفراد الجمهور المتأخرين في الوصول يستقرون في مقاعدهم دون أن تفوتهم - أو تفوت الآخرين - اللحظات الأولى من ظهور الشخصيات الأهم في المسرحية : وهكذا فإن إخراج دالي عام

(١) لا يستطيع انطونيو أن يترك المسرح وهو مازال مقبوضاً عليه . يخيل إلي أن شكسبير نسي وجود الضابطين (ولعله نسي أيضاً - بعد مشهد التعارف بين فيولا وأخيها الدوق - وجود انطونيو أيضاً) . بوسع أورسينو أن يوميء بصمت للضابطين لكي ينصرفا ، ولو أن الحوار ليس فيه مكان يسمح لمثل هذه الإيماءة ، أو خروج الضابطين ، دون أن يضطرب انتباه الجمهور . ومن هنا ، قد تتساهل مع هذه الأسطر التي أقحمها المخرج ، دون أن نقرها .

١٨٩٤ افتُتح بالمشهد الأول من الفصل الثاني (انطونيو وسباستيان) قبل المشهد الثاني من الفصل الأول (فيولا) والمشهد الأول من الفصل الأول (اورسينو) . والسبب الثالث هو ان العادة جرت في مسرح القرن التاسع عشر أن المشاهد التي لم تحدّد مكانياً ، نسبياً ، تُقدّم امام ستارة امامية مسدلة ، ترفع فيما بعد لتكشف عن ديكور تشبيهي واقعي (كقصر اورسينو ، مثلاً ، ولو ان حاجته لاتدوم لأكثر من اربعين سطرًا) . وكان هذا هو السبب الرئيسي ، منذ عهد كمبل فصاعداً ، في أن الكثير من إخراجات «الليلة الثانية عشرة» تبدأ بالمشهد الثاني ، بالسؤال : «ياصحب ، ما هذا البلد؟» وهو سؤال يُسأل عندما لايقوم في المشهد اي مَعْلَم يدلّ على الجواب .

- ٢ -

اتصف مسرح القرن التاسع بتغييرات معقدة للديكور في كل مشهد ، كانت تسبب وقفات كثيرة وطويلة بين المشهد والآخر . فكان الديكور الرئيسي في اخراج بيربوم تري للمسيحية عام ١٩٠١ هو بستان اوليفيا المدرّج ، نُسَخه المصمم هوز كرافن عن صورة في مجلة «حياة الريف» ، كما يشير السير باري جاكسن إلى إخراج لا يذكر صاحبهُ ينتهي «بعرس مزدوج يقام في كاشدرائية إيليريا» . وواقع الأمر أن احتياجات الخشبة الاساسية لمسرحيتنا هذه قليلة جداً : فهي ليس فيها ظهور ممثل من «الأعلى» ، وليس فيها «كشف» او «إخفاء» فجائي ، ولا مداخل ومخارج سرّية ، واذا استثنينا «شجرة البقس» التي يختبئ فيها المتنصّتون (٢ ، ٥) والواجهة الخارجية «للعرفة المظلمة» التي يسجن فيها ملفوليو المتهم بالجنون (٤ ، ٢) ، فأننا في غنى عن الإحياء بصرياً بالمكان ، واثاث المسرح ، اذا استعمل أبدأ ، يمكن جعله بسيطاً وقليلًا جداً ، وقد قام وليم بول في عام ١٨٩٥ بعودة اصولية إلى البساطة

الاليزابيثية ، كما فهمها ، ورغم أن ماكس بيربوم لم يتحمس لإخراجها ثانية على ذلك النحو عام ١٩٠٣ ، فقد مهّد بول بطريقته تلك لطريقة غرانفل باركر في إخراجها عام ١٩١٢ ، حيث جعل الديكور شكلاً مملوفاً . وقد جعل لقصر اورسينو أعمدة وردية ملتوية كقضبان الحلوى ، كما جعل لبستان اوليفيا أشجاراً أشبه «بأشجار سفينة نوح» ، وفي ذلك ما يبدولنا اليوم مفتعلاً ومتصنعاً ، غير أن هذه الديكورات كانت تنسجم مع حسّ الإيقاع الدرامي لدى باركر . ولكن روعة الديكور ، منذ ذلك اليوم ، لم يسمح لها قط بأن تعيق جريان المسرحية .

ولابد من القول إن معالجة «الليلة الثانية عشرة» مسرحياً كانت في معظم الأحيان أقرب إلى الروح «الاليزابيثية» . غير أن القرن التاسع عشر جعل يرى تحركاً وتبدأ في اتجاه التماسك المنطقي بين الأزياء وجو المسرحية ، ولو أن تقاطع الرباط (الذي يتباهى به ملفوليو) كثيراً ما كان يؤل خطأ بأنه يمتد من الركبة حتى الكاحل ، كما أن المخرجين كانوا أميل إلى إلباس فيولا بلوزة تحزمها عند الخصر بحزام عريض - كما نرى في العديد من الصور الفوتوغرافية للممثلات اللواتي قمن بدورها - إلا أننا نجد في أزياء غرانفيل باركر لسيزاريو ، المحفوظة في متحف لندن ، حلاً وسطاً ممتعاً بين ما هو اليزابيثي وما هو خنثوي . أما في القرن العشرين ، فقد جرب المخرجون وضع المسرحية في أزمان وأماكن غير انكلترا في العهد الاليزابيثي ، إلا أننا نادرأ ما نراها تُقدّم في «لباس عصري» . والدافع عادة إلى تكرار التجريب في ذلك هو خلق عالم غير مألوف لجعل الحبكة الرئيسية «غير الواقعية» أكثر قبولاً لدى المشاهدين - ومن هنا استعمال أجواء القرن الثامن عشر في فرنسا ، أو فترة «الوصاية الانكليزية» ، أو الفترة الفكتورية المتأخرة .

ومع ذلك ، كما يُظهر لنا جون رسل براون ، فإن «الليلة الثانية عشرة» تعود مرة بعد أخرى ، بلغتها وفعلها ، إلى «الريف الانكليزي وحياته المنزلية» ، وفي رأيه أن الصورة المسرحية بوسعها أن تقيم هذا العالم

الريفي دونما اصرار ، ولكن برهافة وبراعة ، فبالرغم من الاشارات احياناً إلى تحطم السفينة على شاطئ ايليريا ، وإلى الخصيان ، وزوارق الكونت ، وغلاظة ولؤم اهل البلد مع الوافدين الغرباء ، والأسماء الإيطالية التي تطلق على معظم الشخصيات ، فإن معظم الفعل المسرحي يقع في منزل أوليفيا او على مقربة منه ، وهو المنزل النمطي الكبير في أيام شكسبير ، بمن فيه من السيدة ووصيفتها إلى خازنها ، ومهرجها . وفي مجتمع كهذا لن يكون السير توبي والسير أندرو غريبين ، بل هما أصيلاً فيه . وعلى هذا النحو نجد دوغبري وبوتوم^(١) يؤكدان الصفة الانكليزية الاليزابيثية التي يتصف بها الهواء الذي يتنفسانه ، رغم ان أحدهم قد يجيب قائلاً إن مسينا وأثينا وايليريا تتمتع أيضاً (كلما وجد شكسبير ضرورة لذلك) باجواء رومانسية خاصة بها ، حيث يجد وفاء انطونيو المثالي للصديق الذي يحبه عنصره الطبيعي ، كما يجد عنصره الطبيعي أيضاً يأسُ اورسينو الملوَّع ثم (عند ختام المسرحية) غيرته العنيفة . ولكن الاشارات إلى انكلترا الاليزابيثية تتواتر باستمرار - مما يستوجب استعمال الأزياء الاليزابيثية .

لنعرف شيئاً مؤكداً عن كيفية توزيع الادوار بين الممثلين الذين قدموا المسرحية في زمن شكسبير . وحتى قيام روبرت أرمن بدور المهرج ليس حقيقة ثابتة بل مجرد احتمال ، مبني على معرفتنا بأن ويل كمب كان قد ترك الفرقة وأن أرمن ربما كان يتمتع بموهبة موسيقية . يجب ألا نفترض ، بالطبع ، أن شكسبير ، لمعرفة رفاقه الممثلين في الفرقة ، كان يفكر دائماً في كل منهم عندما يخلق شخصياته . ومع أن كمب كان قد ترك الفرقة ، فإن السير توبي شخصية مرسومة على قياس كمب ، وتوبي وأندرو يذكّراننا بالثنائي كمب وكاولي اللذين مثلا دوغبري وفرجيس . ليس في النصّ ما يقول بصراحة إن السير اندرو هزيل القوام ، ولو اننا قد نستنتج ذلك من اسمه (أغيوتشيك ، أو وجع الخدّ)

(١) دوغبري شخصية في «جعجة بلاطحن» التي تقع حوادثها في مسينا الإيطالية . وبوتوم شخصية في «حلم ليلة في منتصف الصيف» التي تقع حوادثها في أثينا

ومن تشبيهه شعره «بالقنب على المغزل» (١ ، ٣ ، ٩٩) ، وكلمة «تشریح» (٣ ، ٢ ، ٦١) ، اذا كانت وصفية ، لانها كانت قد أطلقت على شخصية بېنّش ذي «الوجه الهضيم الجائع» في «كوميديا الأخطاء» (٥ ، ١ ، ٢٣٨) . وعلى كلٍ ، فان شكسبير كان يتمتع بالنكات التي تدور حول الشخص الهزيل ، سواء أقام بالدور ممثل هزيل او غير هزيل . وكم كنا نتمنى لو نعلم من الذي قام بدور ملفوليو .

ليس من شأنني هنا أن أتابع الممثلين وادوارهم في الازمنة المتأخره (وهناك من فعل ذلك بكثير من الدقة) ، ولكن من الممتع أن نجد أن ريتشارد بيتس ، في القرن الثامن عشر ، تخرّج من دور المهرج ليلعب دور ملفوليو ، وأن جون بالمر ترقى من سياستيان الى السير توبي ، أما في القرن العشرين فنجد أن ليون كوارترمين مثل دور المهرج أولاً ، ودور السير أندرو فيما بعد ، وأن لورنس اوليفيه كان السير توبي أولاً ، وأعقبه بدور ملفوليو ، وهو دور قام به جون لوري بعد أن كان قد بدأ بدور المهرج . وعندما كانت فرقة شكسبير تقدم «الليلة الثانية عشرة» في عامي ١٦١٨ و ١٦٢٣ ، كانت الادوار في الأرجح تتغير بالنسبة للممثلين ، ولعلهم كانوا هم أيضاً «يترقّون» من دور إلى دور .

لاريب أن قوام جون بالمر الضخم كان أكثر ملائمة للسير توبي منه لسياستيان ، ومن الصعب أن نتصور كيف جعل فقد ان الشبه بينه وبين الممثلة التي لعبت دور فيولا محتملاً لدى الجمهور . عندما زار الشاعر المسرحي بن جونسون وليم دراموند في عام ١٦١٩ أسراً إليه (جاءاً أم بشيء من التفكه؟) بأنه

اراد أن يصنع مسرحية كمسرحية «أمفيتريو» لبلاوطس ، ولكنه تخلى عنها لأنه لم يستطع أن يجد اثنين بينهما من الشبه مايقنع المشاهدين بأنهما شخص واحد .

بالطبع يجب ألا يكون سسياستيان وأخته التوام فيولا مختلفين

شكلاً كثيراً ، ولكن الاختلاف الطبيعي بين الممثلين في هذه المسرحية والمسرحيات المماثلة هو الذي يمنح المشاهدين من المشاركة في الحيرة السائدة حول هويات التوائم ، الأمر الذي يجعلهم قادرين على التمييز بينهم بينما تعجز الشخصيات الأخرى عن ذلك . لم يبق قط بهذين الدورين ، بقدر ما أعلم ، توأمان متماثلان (والتماثل المطلق بين التوائم لا يوجد إلا إذا كان التوأمين من جنس واحد - والتمثيل يكون ممكناً حينئذ إذا قام ولد بدور فيولا أو إذا قامت فتاة بدور سباستيان) . وعلى المسرح الجزيء ، قام بالدورين في بعض الفترات أخت واخ . والمجازفة الأجرأ هي أن تقوم ممثلة بالدورين معاً . وفي السنين المئة الأخيرة حدث هذا أكثر من مرة ، وكانت المرة الأولى في ترجمة المانية قُدمت في درسدن عام ١٨٥١ . ثم قامت بالدورين كيث تري عام ١٨٦٥ ، وجسيكا تاندي عام ١٩٣٧ ، وكذلك قامت بهما ممثلة فرنسية (لم استطع العثور على اسمها) في الترجمة التي قام بها جان أنوي عام ١٩٦١ . وفي كل هذه المناسبات لا بد أن الجمهور توقع المشهد الأخير بقلق كبير . ففي إخراج ١٨٥١ جاء شخص آخر ، استطاع أن يخفي وجهه (أو وجهها؟) ، وفي الترجمة الفرنسية عام ١٩٦١ ، تجّمع الشمل بشكل اشباح (سيلويت) وراء ستارة شفافة . وكان لحلّ أنوي فضيلة محدودة في أنه أتاح للممثلة أن تنطق بكلام الدورين كليهما . ولكن ، مهما حاول المخرج «تدبير» النهاية افتعّالاً ، فقد كانت النتيجة مسخاً درامياً ، شجبه بقوة الناقد ا . س . داونر حين راجع إخراج ترجمة أنوي ، بقوله :

تركيبية «الليلة الثانية عشرة» المعقدة تهتّىء الجمهور طوال اربعة فصول ونصف الفصل للمجابهة التي ستقع بين التوأمين . وشيكسبير يكافئنا على صبرنا بسبعين سطرأً من حوار التعارف ، الأخير ، وهو تمجيد طويل وشافٍ للرؤية الكوميدية للحياة . وهو مشهد ضروري ، وشكسبير لا يغش ، حتى عندما قد يغريه بذلك البُعد عن

الاحتمال . فالمشاركة في انتصار ماهو غير محتمل هي
المتعة الحقيقية التي نجدها في «الليلة الثانية عشرة» .
ولكن أنوي يتحايل كمن يطرق على الصفيح ، ولا يصيب .

وباختصار ، اذا لم يكن المشاهدون مستعدين لمعانقة الوهم
المسرحي في المسرح ، فخير لهم ان يبقوا بعيدين عنه . ولذا فان الشبه
القوي في الملابس ، وشيئاً مقبولاً من الشبه في الوجه والقوام ، كافيان
لحفاظ على هذا الوهم المسرحي الخاص في «الليلة الثانية عشرة» .

- ٣ -

لعل الأفضل هو أن نبحت التأويل المسرحي للشخصيات قبل أن
ننصرف إلى بعض المشاهد ذات الاهمية الخاصة ، ولو ان الأمرين
يسيران معاً ، كما هو واضح . والتقارير التي وصلتنا عن الاخراجات
القديمة تؤكد عموماً على كيفية قيام هذا الممثل او ذاك بدوره ، ولانرى
الآ متأخراً التقارير التفصيلية عن معالجة المشاهد بأكملها . لنا أن
نقول إجمالاً إن جماهير المشاهدين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر
كانت تصبّ جلّ همها على فيولا ، والسير توبي ، والسير أندرو ،
وملفوليو . فالمرء قبل قرننا الراهن قلما يسمع شيئاً عن اورسينو
واوليفيا ، او المهزّج (وكثيراً ماسمّي في الفترة المتأخرة بمحور
المسرحية) .

جرى العُرف على ان السير توبي والسير اندروثنائي متحدّ للكوميديا
العريضة (فالسير أندرو لا يظهر في اي مشهد بدون السير توبي ، والسير
توبي لا يظهر إلا في مشهدين بدون السير اندرو)^(١) ، والسير اندرو هو
دائماً «سندان» السير توبي - كما وصفهما ثيوبولد . وجرى العرف

(١) اذا عددنا القسم الاول من ٣ ، ٤ ، مع ملفوليو . اول المشهدين ، يكون ثانيهما ٤ ، ٢ .

ايضاً ان يكون السير توبي من نوع فولستاف وپَک ، ويكون السير أندرو منصاعاً وأشبه بالابله . وقد اجاد شارل لام وصف الممثل جيمز دود في دور السير أندرو حين اكد على عبقريته في جعل «بطء ادراكه» الناتج الطبيعي لتركيبة دماغه («بدا كأنه يكبح عقله ، كمن يستطيع ان يبطيء حركة نبضه») . وقال ناقد آخر عن دور السير توبي وهو ثمل «كانت اطراف بالمر العملاقة حين يمدّها تبدو كأنها تدلل على تمتعه بذلك التفوق الفيزيائي الذي وهبته إياه الطبيعة ، حتى وهو ينحطّ به إلى ماهو في الدرك الأسفل من الرذائل كلها» - مع أن لام أحسّ بأن جون بالمر لم يمتلئ تماماً بظرف ونكتة السير توبي ، «وبالغ «بتبختر السيّد» في دوره . وقد بدا الممثلون والنقاد القدامى ، على حدّ سواء ، متفقين حول طبيعة هاتين الشخصيتين وبساطتهما النسبية : إنما المهّم كان مدى نجاح كل ممثل في تصوير ذلك . نحن في كلامنا هذا ، ولاشك ، نعمّم القول أكثر مما ينبغي : فحتى السير أندرو له لحظاته من «الزعل» أو الخيبة ، ولا هو ، ولا السير توبي ، شيء واحد لا يتغيّر . غير أننا في هذا القرن بتنا نرى مندرجاً أعرض من تأويل الشخصية ، فيكون السير توبي بارزاً أحياناً في ما يبيديه من ترفع وبريق ، أو من حيوية وحركة ، أو في تشبّهه بمكانته في قصر اوليفيا (وبالتالي في عداوته للمرّة للقوليو الذي يبدو انه يهدد مكانته في ٢ ، ٣) . ولذا ، فلربما نستطيع ان نرى السير توبي كشخص اخذت منه الكآبة وهو يحاول تعويض نفسه عما ادركه من إخفاق في الحياة (ولو انني أشعر ان هذا المفهوم يناقض روح المسرحيه ، كما يناقض معظم مايقوله هو) . «بوسع السير أندرو أن يكون صبوراً ، مشرقاً ، متقلّباً ، ثقيلاً ، حيويّاً ، أو عصائياً ، بل «مأخوذاً بعظمة ذاته ، أو مجنوناً باكتئابيه ، ويذكرنا أحياناً بشخصية لكي في مسرحية «في انتظار غودو»^(١) . وكان هناك من أعطاه لهجة

(١) القول لجون رسل براون في مقال له عن اخراج وتشليله جونسون للمسرحية علم ١٩٥٨ . ولكننا نجد في اوائل العشرينات من يكتب عن السير أندرو فيصفه بأنه «دمية توضع في ياقة منشاة» .

أسكوتلندية وناي القُرْبَة ، ربما بسبب اسمه الأول - وهذه مبالغة زائدة في الابتكار (وأشك في أنه كان بإمكانه العزف على ناي القُرْبَة أو «الفيول دي غامبوا» ، لأنه يعترف بأنه لم يدرس يوماً الفنون) . وكلما كانت اللمسات طبيعية ، كان الأمر أفضل ، كما هو الحال في عبارة «صاحب الغرور المؤلف» عندما يقرأ السير توبي تحدّيه بصوت جهوري .

دأب المشاهدون على اعتبار ملفوليو محور المشاهد الكوميديّة في المسرحية ، وقَدّمه الممثلون ضمن تأويلات شتى - وثمة حدث عظيم الأهمية في تاريخ المسرح ، وهو أن أول أداء متميز لدور ملفوليو قام به شارل ماكلين عام ١٧٤١ ، وهو الذي قام أيضاً بدور شايوك . وهذان الدوران (كلاهما دور غير رومانسي كبير في كوميديا رومانسية) كثيراً ما نجدهما يختصّ بهما معاً ممثلاً واحد ، وثمة تقليد نقدي طويل الأمد (ولكن لعله مبني على أساس غير سليم) يجعل الدورين متناظرين . فملفوليو ، رغم كونه في المركز من الجزء الكوميدي في المسرحية ، ليس دوراً يؤديه مهزّج . وبعد ماكلين ، جعل يقوم بدوره الممثلون الكبار ، أمثال روبرت بنزلي وجون هندرسون (الذي مثل أيضاً هاملت) ، ولو أن دافيد غاريك لم يمثّل دوره . والكل يتذكّر مديح شارل لام لبنزلي على أدائه دور ملفوليو ، ويبدو منذ ذلك الحين أن الممثلين جعلوا يستقصون الإمكانيات التي يهيئها هذا الدور . فأكد الممثل صموئيل فليّس ، في عام ١٨٥٧ ، «حب الخازن لذاته» بنظره إلى العالم من خلال عينين «تكاد أجفانهما الثقيلة تكون مطبقة» ، وأفكاره كلها متجهة نحو الداخل . «حَبَسَ نفسه داخل جدران هيكل لحمه ، فهو يعبد ذاته ،» هكذا وصف رصانته الجامدة هنري مورلي ، الممثل المتنوّع الأدوار ، الذي مثّل أيضاً هاملت . وقد راح يمثّل دوره حتى النهاية . ومن الواضح أن مورلي كان قد قرأ مقال شارل لام ، ووصّفه يوحى أن فليّس أيضاً كان قد قرأه : «كل من رأى أوسوف يرى في مسرح سادلرزويلز خازن الكونتيسة أوليفيا ، الأسباني الشكل ، وضحك على صعود وسقوط قصوره الوهمية ، لن ينساه بسهولة حتماً ..» وكان هنري إيرفنج في عام ١٨٨١

^٤ يتوخى هو ايضاً التماسك والمصادقية في تصوير ملفوليو ، فكان يمثل دوره هو ايضاً يعينين نصف مغمضتين ، وبلحية اسبانية مدببة ولكنه استغل مظهره الضامر المثقف ليوحى بوقار اكثر صدقاً من ذاك الذي حاول تصويره فليپس . ولدينا وصف معاصر موثوق يؤكد أن ايرفنغ صوّر الشخصية فكاهياً ، ولكن كوسيلة لإبراز مافيهما من هوية حقيقية .

يبدو أن الممثلين المتأخرين راحوا يقدمون ملفوليو كإنسان ، لا كشخص غريب الطباع ، فيما عدا بربوم تري الذي مثله في السياق التقليدي لشخصيته ، بصفتها مزيجاً من الغرور والفراغ ، مع إيماءات النفخ والتنطع . وعند دخوله الى المسرح لأول مرة (يتبعه أربعة مرافقين يأمرهم المهرج أن «أخرجوا السيدة» - وكل واحد منهم نسخة مصغرة عنه) يقع على الدرج ، الذي هو بعض من مشهد البستان كثير التفاصيل ، ولكنه لا يفقد شيئاً من «وقاره» المزعوم . ويقول كرووس إن تري هو الذي بدأ «موضة» جعل ملفوليو يلبس قميص نوم في مشهد المطبخ (٢ ، ٢) ، وهذه إضافة تبناها معظم من تلاه في تمثيل هذا الدور . غير أن كرووس يمتدح أداء تري كله ، وبخاصة في تصويره «ولاء ملفوليو لأوليفيا ، وامتناعه عن التخلي عنها» في اواخر المسرحية . في القرن العشرين نجد أن الاكثريّة ممن يمثلون هذا الدور يمكن تقسيمهم إلى نوعين : المتزمت الذي يُفسد أفراح الآخرين ، والشاب حديث النعمة . أما غرانفل باركر فجعل في الدور هنري ايملي ، بما يتصف به من كهولة وشحوب ، وكان مقنعاً . في حين مثله جون لوري في اخراج المسرحية بالملابس الفكتورية ، في بلدة ستراتفورد ابون أفون في عام ١٩٢٩ ، كرجل «يتأكله الطموح الشتائي والنقرس» . ومثله ايرنست تيسيجر ، في عام ١٩٤٤ ، «كصاحب السيادة الخفية الذي حُمض مزاجه» ، وجعل منه مايكل هورديرن في عام ١٩٥٤ شخصاً معذباً خرج للتو من إحدى لوحات إلغريكو . وقيل عن تمثيل روجر للدور ، عام ١٩٦٠ ، أنه «عندما قرأ السطر الذي يحث ملفوليو على الابتسام في حضرة اوليفيا ،

كنت تسمع الجليد يتكسر على شفثيه !» وفي المقابل قيل عن ملفوليو كما صوره جون أبوت عام ١٩٣٧ في الأولد فيك ، إنه بنشاطه وشبابه «يبدو وكأنه قد جرى تنسيبه من وزارة الخارجية في دولة ايليريا» .

وقد قام لورنس اوليفيه بهذا الدور على نحو متميز جداً عام ١٩٥٥ في ستراتفورد ، جاعلاً «لهجته في الكلام توحى بأصله ، إذ تتسّر عليه بغشاء من التصنع والتقعر يتكسر فجأة ليكشف عن لهجة صبي يدفع عربة أحمال في شوارع لندن .» ولم يكن اوليفيه اول من لمّح إلى خلفيته «الكوكنية» (موريس ايفانز كان قد فعل ذلك في عام ١٩٣٩) ، ولا الأخير (إبان هولم فعل الشيء نفسه في عام ١٩٦٦) . ويلاحظ روبرت سبيت أن «التقليد الجديد يصرّ على أن ملفوليو قادم أصلاً من ضواحي لندن» ، ولكن الفكرة لم تتصلّب بعد كتقليد راسخ ، ومازال ملفوليو مستمراً في الظهور في اشكالٍ متنوعة .

لا يتسع المجال للحديث عن دور فيولا بالتفصيل . لنا أن نقول إن فيولا شخصية تجتذب الجميع ، نظّارة وممثلين ، ولسوف يكون يوماً حزيناً ذلك اليوم الذي نجد فيه مخرجاً يتقصد الشذوذ ويعاملها بنوع من عدم الحب . اما المشكلة الوحيدة - التي تحتاج إلى ادراك مرهف في حلّها - فهي كيفية موازنة الحيوية باللوعة في الحالات والمواقف التي يوجد فيها تنكّرهما كفتى . بياتريس (في «جعجة بلا طحن») حزينة من أجل هيو فقط ؛ وفي سماء روزالند (في «كما تهواه») ليس ثمة غيمة واحدة . في حين ان الكلمات الاولى التي تفوه بها فيولا تضرب وتراً عاطفياً حزيناً . ومع ذلك فانها ، عندما تُبعث إلى اوليفيا ، واثقة وقادرة على ازالة العوائق من طريقها . إلّا أن حبّها المعلن حديثاً ، بل المكتشف حديثاً ، لاورسينو يبقى معلقاً فوق حوارها مع اوليفيا - التي من غير الصحيح أن نسميها بمنافستها . هذا التجاور ، بل التداخل ، بين الحالات النفسية مستمرّ في المسرحية من بدئها حتى النهاية . والفخاخ القائمة في طريق الممثلة التي لاتعي دقائق شغلها ، او التحديات التي قد تقيمها الممثلة المندفعة بجراتها ، نجدها في عبارات مثل : «ممتاز

رسمها ، إن كان الله راسمها» (١ ، ٥ ، ٢٣٩) ، او

واجعلُ هوانزَ الريح

تصبح «اوليفيا»!

(١ ، ٥ ، ٢٧٧ - ٢٧٨)

من الواضح ان العبارة الأولى يجب ألا تقال صياحاً فظاً ، اوبلهجة اللؤم والحقْد ، وهنا حتى «الوقاحة الرشيقة» التي عُرفت بها ايلين تيري فيها خطرُها . اما العبارة الثانية فانها تستدعي ممثلة ببراعة يبغي أشكروفت تستطيع الايحاء ، عندما تلقىها ، بأن فيولا تتذكّر بسرعة أن تستبدل اورسينوباً وليفيا - وان كنت أظن ان إيحاءً كهذا لا ينبع طبيعياً عن المشهد ، او عن كلام فيولا ، او عن موقف شكسبير من النساء في الكوميديات ، وهو الذي يضع على لسان إحدى نسائه هذا القول : «خُلقنا لكي نغازل ، لا لكي نغازل»^(١) والمونولوج الوارد في ٢ ، ٢ ، أشبه بامتحان لكل امرأة تريد تمثيل دور فيولا : إذ عليها أن تختار بين أن تؤكد على الكوميديا في قولها «أنا الرجل المعنّي» (وعليها حينئذ أن تعرف كيف تحقق مأربها ذلك) ، او أن تترك للمفارقة اللفظية ان تفعل فعلها . والأمري ينطبق كذلك على مشهدها مع اورسينو في ٢ ، ٤ :

عندما قالت : «أنا كل ما في بيت أبي من بنات» كادت طريققتها والحزن اليأس الذي ملا نبرتها يفضحان جنسها للدوق ، ولما استدار اورسينو نحوها بنظرة من الدهشة والتساؤل ، أضافت بسرعة ، وبتلعثم ، وبتفكّه أيضاً : «و - و - وكلّ ما فيه من إخوة أيضاً!» - وحصلت

(١) هيلينا الديميتريوس في «حلم ليلة في منتصف الصيف» .

بذلك على ضحكة بدلاً من دمعة .^(١) .

ضحكة كهذه قد تكلف المشهد غالياً . يجب بالطبع التأكيد على انوثة فيولا حيثما كان التأكيد ممكناً (ومحاولة تمثيل دور الرجل بصورة مقنعة في المشاهد مع سيزاريو تكون قاتلة للمسرحية) ، ولكن ليس بأساليب غير مناسبة كهذا الأسلوب . الأمر الأهم الذي يجب ان نتذكره هو ان دور فيولا سينتهي إلى إعترافها الرائع بحبها لأورسينو ، وإلى انضمامها إلى أخيها بعد الضياع - وهو ما جعلته بيغي أشكروفت جميلاً ولا ينسى :

وفي النهاية ، إذ يواجه سباستيان أخته ، يصيح :
«من أي بلد أنت ؟ ما اسمك ؟ من والدك ؟» وهنا تكون
وقفة صامتة طويلة قبل ان تجيب فيولا ، بما يشبه
الهمسة (ولكنها همسة نشوة هائلة تمازجها الدهشة) :
«من مسالين .» (ج . سي . تريوين).

حين نأتي إلى أوليفيا نجد ، كما دّل الناقدان سبراغ وتريوين بدقة ، أنها في القرن العشرين تحولت من «كونتيسة وقور» إلى فتاة شابة ، وأحياناً طائشة . بعض السبب يعود إلى ان الممثلات البارزات فيما مضى كنّ أكبر سناً من ممثلات اليوم ، غير ان معظم السبب يعود إلى الاتجاه السائد في النقد والإخراج في القرن العشرين ، وهو اتجاه قد نصفه بأنه ضد الرومانسية ، ويحاول استخراج عنصر المفارقة والسخرية في مواقف شكسبير الدرامية - وهو أمر ، في نظري ، يؤسف له . أما أنها شابة ، فامر لا بدّ منه وهي التي تريد الزواج من سباستيان ، ولكن ، فيما عدا بعض الاستخفاف في الاستجابة لمبعوث الدوق في ١ ، ٥ ، ليس في شخصيتها مايوحى بالخفة أو الطيش ، ولدينا الرّبّان (في ١ ، ٢ ، ٣٦)

(١) وصف الناقد ونتر لتمثيل ادا ريهان في الإخراج الذي قام به للمسرحية دالي في لندن عام ١٨٩٤ . واستمر عرضه ١١١ مرة

وسباستيان (في ٤ ، ٣ ، ١٦ - ٢٠) ليشهدا على فضيلتها وفطنتها ،
ادارة منزلها وشؤونه .

وفي هذه الاثناء ، كما يلاحظ الناقدان ، اخذ المهرج فست يتقدم في
السن فكان فست ، في اخراج غرانفل باركر في عام ١٩١٢ ، الممثل
هايدن كوفن ، وكان عمره يومئذ خمسين سنة . وأحياناً ، كما مثله
روبرت اديسون في الاولد فيك عام ١٩٤٨ ، نرى حوله هالة من حزن
صوفي . ولكن الاشيع هو أن نجده رجلاً تخطى عنفوانه وبدأت
شيخوخته ، «يحتفظون به لالظرفه وفكاهته ، بل للمدة الطويلة التي
قضاها في الخدمة» . ونجده اليوم ، اضافة الى ذلك ، قلقاً بشأن العمل
في المستقبل ، بل يوحى إلينا أحياناً ، اذ يغني أغنيته الختامية ، أنه
عاطل عن العمل . لقد راحت الأيام (اذا استثنينا بعض العروض التي
يقدمها عادة هواة التمثيل) عندما كان ممثل كجون لوري او فرانك
رودواي يقدم لنا فست إنساناً حقيقياً ومضحكاً محترفاً ، وهو في كلتا
الحالتين يتمتع بتهريجه لإضحاكنا . ولذلك . فقد وجه أحدهم نقداً
لتمثيل توم كورتني عام ١٩٦٠ لهذا الدور ، بأنه «ينقصه السأم وتثاقل
الكهولة ..»

أما اورسينووماريا ، فدوراهما يخلوان من كل تعقيد ، وهما كلاهما
قابلان للتمثيل بصورة متميزة . يجب الا يكون ثمة أي تساؤل حول نبل
اورسينو ، محتداً وتصرفاً (١ ، ٢ ، ٢٥) ، رغم كونه متيماً بحبه .
وكذلك يجب ألا يكون ثمة أي تساؤل حول شباب وحيوية ماريا . أما
ماريا المتقدمة في السن ، التي رأيناها في إخراج جون بارتون في عام
١٩٦٩ في ستراتفورد ، فلن نوافق عليها ، وهي التي يخاطبها بنشاز
واضح السيرتوبي (وليس السير اندرو) بعبارة في كلامه الأخير في ٢ ، ٣
قائلاً : «الساعة الآن متأخرة للذهاب إلى الفراش» ، وكان عليها أن تردّ
عليه بكلمات مستعارة من كريستوفر مارلو : «ليست أبداً متأخرة ، اذا
كان توبي راضياً !» أما منزلتها الاجتماعية ، باعتبارها وصيفة
اوليفيا ، فيجب ان تكون واضحة : إنها اجتماعيا تصلح لأن يخاطبها

السيرتوبي ، قريب الكونتيسة اوليفيا .

بصدد تمثيل مشاهد معينة قلنا الكثير حتى الآن في حديثنا عن تصوير الشخصيات . ولكن لدينا القليل نضيفه حول مشهد او مشهدين .

كثيراً ما تُدْفَن الفكاهة في مايسمى «بمشهد المطبخ» (٢ ، ٣) تحت ركام من التفصيل المسرحي الرديء ، الذي يزعم البعض انه ناجم عن النص ، غير أنه عادة مصمّم من الخارج ، بما فيه من رفرفة الأذرع ، والصياح كالديك ، وإطفاء الشموع ، ورمي غلايين التدخين . وقد ذكرنا أنفاً قميص النوم الذي يلبسه ملفوليو ، والذي يقال إن تري كان اول من استعمله . والواقع ان ثمة دفتر تلقيين لعرض قُدِّم في بروكلين في عام ١٨٦٤ يذكر بالتخصيص قميص النوم ، وقبعة النوم ، والخفين . غير أن الناقدين سبراغ وتريوين يصرّان ، وعن حق ، على أن ملفوليو هو الذي يسيء الى الآخرين ، وليس هو الذي يتحمّل الإساءة ، في هذا المشهد كما كتبه شكسبير ، ويذكران القارئ أن السطر الوحيد الذي يشير إلى ملابس ملفوليو هو الذي يدعوه إلى فرك سلسلته بفتات الخبز ، وهذا ضمناً يعني أنه جاءهم مرتدياً زيّه المراسيمي لكي يجمع احتفالهم الصاخب .

و«مشهد المبارزة» (القسم الأخير من ٣ ، ٤) جرى اعتباره تقليدياً ، وعن حق ، مشهداً كوميدياً ، ولكن ذلك لايعني أنه هزلي . إن فيه امتحاناً عسيراً لفطنة المخرج . وحتى فزع السير اندرويد يجب ألا يبالغ به ، ومطالبة فيولا بتهريج مماثل ، ولو على نطاق أضيق ، أمر قاتل ، فهي عليها أن تبدي هنا سيطرة على الذات ، كما فعلت دوروثي توتن في تمثيلها الدور في ستراتفورد في عامي ١٩٥٨ و ١٩٦٠ - مع ان كلامها يعترّبما يكفي عن مشاعر فزعها .

وفي المقابل نجد ان «مشهد السجن» (٢ ، ٤) كثيراً ما يُجعل مؤلماً ، وذلك بالتأكيد على الناحية المثيرة للشفقة في شخصية ملفوليو . ورغمًا عن أن الارشاد المسرحي الوارد في طبعة «الفوليو» يقول بصراحة :

«ملفوليو في الداخل» (اي أنه لا يرى على المسرح) ، فان النظارة كثيراً مايقدم لهم ملفوليو مقيداً بالسلاسل ، أو ممدداً على القش في سرداب مظلم خليق ببطل «فيديليو» . لست ادري كيف نستطيع ان نجعل ملفوليو والمهرج يتقاسمان خشبة إلا إذا قسمناها إلى نصفين ، أيمن وأيسر . وعلى كل ، فان هذا المشهد هو مشهد المهرج اكثر منه مشهد ملفوليو ، ويجب ان يُعطى المهرج خشبة المسرح كلها . وثمة طريقة حديثة تحقق هذا وتيسر المجال في الوقت لنفسه للمفوليو لكي يكون مرئياً بعض الشيء ومسموعاً بوضوح ، وهي جعل «الغرفة المظلمة» تحت مشبك حديدي - ولدينا صورة فوتوغرافية لمايكل هوردين (١٩٥٤) نرى فيها يديه ممتدتين من خلال القضبان ، في ادائه هذا الدور .

يكون الاهتمام الأكبر في الدقائق الختامية للمسرحية في تنوير ملفوليو . وفي ماكتبه ج . ر . براون فقرة رائعة حول التأثير الذي يحدثه صمت ملفوليو في اثناء تفسير الآخرين للمقلب الذي اوقعوه فيه ، والعواطف التي يبديها على ملامحه ، والترقب الدرامي المشحون الذي تطلقه الكلمات القليلة التي يقذفها وهو في طريقه إلى الخروج : «سأنتقم من قطيعكم جميعاً!» وما يرافق هذه الكلمات من حركات - تُري قطع من على صدره سلسلة الخازن والقي بها أرضاً ، وسوذن مرق الرسالة المزيفة قطعاً - يركز انتباه المشاهدين على شيء مادي ، كما يدل على غضب ملفوليو . ونغمة الكلمات وطريقة إلقائها كلتاهما مهمتان جداً ، ولهما ان تتراوحا من التعبير عن كبرياء لا تُخدش - كما في تمثيل فلبس - إلى التفوه بها كأنها «صيحة رجل تهدم» - كما في تمثيل اوليفيه . ولكن طريقة اوليفيه هذه ، على قوة فعلها فينا في تلك اللحظات ، تُعرب بملفوليو نهائياً عن بقية الأشخاص ، بحيث تنسف افتراض الدوق بأنه يمكن التماسه للمصالحة ، وبذلك تُفسر بعضاً من نغمة النهاية . في حين أن ملفوليو اذا بقي في حدود الغضب ، فلعله يستجيب للمصالحة ، اذا جعلت المصالحة مرضية له . ولعل تري ، بقطعه السلسلة عن صدره ، أفسد هو أيضاً بعضاً من النهاية ، لأنه اوحى ان ملفوليو تخلى عن

وظيفته : وما من شك في أن اوليفيا تستطيع الاستمرار بإدارة شؤون منزلها بدونه ، وأن باستطاعتها أن تجد بديلاً عنه ، ولكن عند نهاية «الليلة الثانية عشرة» ، لا يريد المرء أن يتطلع إلى ما هو واقع بعد اختتام الفعل المسرحي . وهذا سبب آخر لجعلنا نقول إن المهرج يجب ألا ينهي دوره كمنبؤ ، ونحن نعلم أنه لم ينبذ أحد . فالجو الختامي يجب أن يكون جوا انسجام وتناغم . لا انكر أنني لن أجد القراء كلهم يتفقون معي على ذلك ، ولكن ، حتى وإن نتمتع بما يلذ لنا كل على غرار الخاص ، أرجو أن نتحد في اتفاقنا مع غوردن كروص حين يقول : «إن أي عرض جيد ومتميز لمسرحية «الليلة الثانية عشرة» يمثل قمة المتعة التي بوسع التمثيل الشكسبيري أن يقدمها لنا ، وعلى الأخص في الكوميديا .»

الليلة الثانية عشرة

**أو
ما تشاء**

TWELFTH NIGHT

**OR,
WHAT YOU WILL**

أشخاص المسرحية

Orsino	اورسينو ، دوق إيليريا
Sebastian	سباستيان ، سيد شاب ، اخوفيو لا
Antonio	انطونيو ، ربّان سفينة ، صديق لسباستيان
	ربّان ، صديق لفيولا
Valentine	فالتين ، من حشم الدوق
Curio	كوريو ، من حشم الدوق
Sir Toby Belch	السير توبي بلتش ، من أقارب اوليفيا
Sir Andrew Aguecheek	السير أندرو اغيوتشيك
Malvolio	ملفوليو ، خازن قصر اوليفيا
Fabian	فابيان ، من حشم اوليفيا
Feste	فست ، مهرّج في خدمة اوليفيا
Olivia	اوليفيا ، كونتسّه
Viola	فيولا ، اخت سباستيان
Maria	ماريا ، وصيفة اوليفيا

سادة ، كاهن ، بحارة ، ضابطان ، موسيقيون ، مرافقون
المشهد : مدينة في إيليريا ، والساحل القريب منها

المشهد الاول

قصر الدوق

يدخل اورسينو (دوق ايليريا) ، وكوريو ، وسادة آخرون ، يرافقهم موسيقيون

الدوق : إن تكن الموسيقى غذاء الهوى ، فامضوا بعزفها -

عليّ منها بالمزيد ، عسى الشهية

إن أُتِخِمَتْ بها ، أن تعتلّ ، فتنقضي ...

ذلك النغم من جديد ! إنه ينقل متلاشياً :

جاء الأذن مني كريح الصبا

تلهث على حوض من البنفسج ،

فتختلس العبير وتنشره ! كفى ، حسبي !

ما عاد الآن عذبا كما كان من قبل .

إلا ياروح الحب ، ما اشدّ نبضك وطراوتك !

فإن تكن لك القدرة على الأخذ

كما للبحر ، فما من شيء يذلف إليك ،

مهما يكن له من قيمة وغلاء ،

إلا وينتكس قدرا ويبخس

في دقيقة واحدة : فللهوى أشكاله الكثيرة ،

وهودون غيره الأكثر هوى وتقلبا !

- كوريو : أتمضي للصيد ، يامولاي ؟
الدوق : لأصيد ماذا ، ياكوريو ؟
كوريو : الغزال .
الدوق : هذا ما أفعله - مع أنبل غزال .
ساعة رأت عيناى اوليفيا اول مرة -
حسبتُ أنها تطهر الجو من الوباء ! -
ساعتها انقلبتُ غزالاً ،
واذا رغبى ، كالكلاب الوحشية القاسية ،
حتى الآن تطاردنى ^(١) .

يدخل فالنتين

- الدوق : أهلاً ! ما أخبارها ؟
فالنتين : عفوك مولاي ! لم تسمح بدخولي ،
ولكن من وصيفاتها عدتُ بهذا الجواب :
إن الهواء نفسه ، لسبع سنواتٍ من القيظ ،
لن يرى وجهها مكشوفاً لعين ،
لأنها ستظل كراهبة تمشي محجبةً
وتسقى مرة كل يوم أرجاء حجرتها
بأجاج الدمع الاليم : وذلك كله لتبقي طرياً
حُبِّ أخٍ تُؤَيِّ ، تريدُ حفظه نضراً
مقيماً في ذاكرتها الحزينة الى الأبد .
الدوق : أه ، إن من لها قلبٌ كذاك رقيقُ الشغاف
ليسددَ دَيْنَ الحبِّ لأخٍ ، لا غير ،

(١) الإشارة هنا الى اسطورة الصيد الشهير اکتيون ، الذي خرج يوماً الى الصيد مع كلابه ، فرأى ديانا ، ربة العفاف ، وهي تسبح عارية مع رفيقاتها النملفات ، فغضب عليه الالهة وحولته الى غزال . وعندها طارده كلابه الخمسون ، ومزقته اوصالاً .

ما أروع ما يكون حينها يوم يفتك السهم الذهبي الغالي^(٢)
بقطيع العواطف الأخرى كلها
الجائشة في صدرها ، إذ تجد الكبد منها والقلب
والدماغ

عروش السؤدد هذه ، وقد اعتمرت وامتلات -
وهي كمالاتها العذبة - بملك واحد أحد !
هيا بنا إلى أحواض زهور الشذى :

فخاطر الهوى تحت افنان العرائش تبهى مرقدا ...

(يخرجون)

٤٠

(٢) اي : سهم كيوييد . يقول اوفيد في كتابه «التحولات» : «السهم الذي يحدث الحب ذهب كله ، حاد الطرف
براقه . والذي يطرد الحب ، حديد بليد مكسو بالرصااص» .

المشهد الثاني

ساحل البحر

تدخل فيولا ، وربآن سفينة وملاحون

- فيولا : يا صاحب ، ما هذا البلد ؟
الربان : هذه ايليريا ، سيدتي .
فيولا : وماذا أصنع في ايليريا ؟
أخي - إنه في اليسيوم .^(٣)
هـ لعله بصدفة الحظ لم يغرق ؟ ما قولكم يابحارة ؟
الربان : أنتِ انما أنقذتِ بصدفة الحظ .
فيولا : أه ، أخي المسكين ! لعله أنقذ بصدفة الحظ ايضا ؟
الربان : حقا ، سيدتي ... وعزاء لك بحظك
تأكدي ، بعد أن انشقت سفينتنا ، عندما
١٠ تشبثتم أنت والقلائل الذين أنقذوا معك
بزورقنا المساق بالريح ، أنني رأيت أخاك
بأروع الدراية في الخطريوثق نفسه
(وقد لقننه الشجاعة والأمل كيف يتصرف)

(٣) اليسيوم . الجنة . لعل اسم البلد ايليريا اوحى لفيولا باستعمال هذا الاسم من اسماء الجنة .

- بسارية قوية طَفَّت على البحر ،
وهناك رايته ، أشبه بأريون على صهوة الدلفين^(٤)
١٥ يصادق الموج -
إلى ان غاب عن ناظري .
فيولا : هاك ذهباً ، لقولك هذا .
ونجاتي أنا تهتئء لي الأمل
بنجاته ، وكلامك تأكيد عليه .
أتعرف هذا البلد ؟
الربان : خير معرفة ، سيدتي . لأنني ولدت ونشأت
على بعد زهاء ثلاث ساعات من هذا المكان بالذات .
فيولا : من يحكم هنا ؟
الربان : دوق نبيل ، اسما ومسمى .
٢٥ فيولا : ما اسمه ؟
الربان : اورسينو .
فيولا : اورسينو ! لقد سمعت أبي يذكره .
كان أعزب يومئذ .
الربان : وما زال حتى الآن ، أو إلى عهد قريب .
٣٠ فقبل شهر واحد رحلت أنا من هنا ،
وكان يُشاع حديثاً يومها - وكما تعلمين ،
ما يفعله كبارُ القوم يُلغط به الأقلُ شأننا منهم -
أنه كان يخطب ودَّ الحسنةِ أوليفيا .
فيولا : ومن هي ؟

(٤) أريون شاعر أغريقي قديم اشتهر بعزف القيثارة والانشاد . في طريق عودته الى كورينث من صقلية - حيث كان قد اشترك في مسابقة موسيقية - طمع البشارة في الهدايا التي عاد بها في المركب ، وعزموا على قتله . فتوسل اليهم الا يفتكوا به ، ولكن عبثاً . الا انهم وافقوا على ان يعزف على قيثارته للمرة الاخيرة . وما ان بدا بالعزف حتى قذف بنفسه الى البحر . وكانت اعداد من الدلفين التي تعشق العزف والغناء قد تجمعت في المياه حول المركب ، وحمله واحد منها على ظهره الى تينارس . ومنها عاد سالماً الى كورينث . أريون يصور دائماً حاملاً قيثارته وهو على ظهر الدلفين .

- الربان : فتاة فاضلة ، ابنة كونت
كان قد مات قبل حوالي سنة ، فخلفها
في رعاية ابنه ، أخيها ،
وإذا أخوها بعد أمد وجيز ، يموت كذلك .
وحباً وتعلقاً به ، يقال
إنها تخلّت عن عشرة الرجال ورؤيتهم . ٤٠
- فيولا : ليتني أخدم تلك السيدة
ولا يعرف العالم
الى أن تنضج لي سانحتي
حقيقة أمري !
- الربان : عسيرُ تحقيق ذلك ،
لأنها لن تقبل التماساً ، مهما يكن ،
لا ، حتى التماس الدوق . ٤٥
- فيولا : أرى فيك حُسْنَ التصرف ، ياريس .
ورغم أن الطبيعة قد تقيم جداراً جميلاً
تُخفي وراءه اللوثة والدمامة ، فأني
أصدّق أن لك قلباً يليق
بمظهرك الخارجي الجميل .
أرجوك ، ولسوف أسخو بالمال معك ،
إخف عني ما أنا ، وأسعفني
بالتنكر الذي قد يقتضيه
الشكلُ من مأربي . أريد خدمة هذا الدوق ،
فقدّمني إليه كأَنني أحد الخصيان^(١) ، ولعلك
تلقى خير الجزاء ، فبوسعي أن أغني ، ٥٠
- ٥٥

(١) لن نسمع فيما بعد أي شيء بشأن تقديمها كأحد الخصيان . يبدو أن شكسبير أهمل هذا الجزء من خطة فيولا .

وأن أحدثهُ بضروب شتى من الموسيقى
تجعله يراني جديرة بادخالي في خدمته .
أمّا ما الذي قد يحدث غير هذا ، فأتركهُ للزمن .
وما عليك إلّا أن تناغم صمتك مع حيلتي .
الربان : فلتكوني أحد الخصيان لديه ، وأنا رديفك
الصامت .
واذا هذّر منّي اللسان ، فلتحرم البصر عيناى !
فيولا : شكراً . خذني إليه .

المشهد الثالث

منزل اوليفيا

يدخل السير توبي بلُتش^(١) وماريا

- توبي ما الذي بحق الطاعون تعنيه قريبتني^(٢) بهذا الحزن كله
لموت أخيها ؟ يقيني أن الفمّ عدو الحياة .
- ماريا : والله ياسير توبي ، يجب ان تبكر في عودتك إلى الدار
في الليالي . فسيدتي ، قريبتك ، تعترض بشدة
على ساعاتك غير الملائمة .
- توبي : اذن فلتعترض على اعتراضها .
- ماريا : ولكن يجب ان تتحلّى بحدود اللباقة في التصرف .
- توبي : أتحلّى ؟ لن أتحلّى بأحسن من حُلّي . فهذه الثياب تصلح
- ٥
- ١٠

(١) من شأن شكسبير ان يطلق اسماء مضحكة على الشخصيات التي يقصد منها اثاره الضحك او الفكاهة .
فكلمة «بلتش» تعني «تجشؤ» ، اشارة الى شيمة السكر المتواصل في السير توبي ، وكلمة «اغيوتشيك» ،
لقب صديقه اندرو ، تعني «خذ الوجع» او «وجع الخد» .

(٢) كلمة niece تعني ابنة الاخ او الاخت ، كما ان كلمة uncle تعني العم او الخال . ولكن شكسبير ومعاصريه
يستعملون الكلمة الاولى في كثير من الاحيان لتعني «القريبة» ، تعميماً ، كما هنا ، وكذلك تستعمل كلمة
cousin للقريب ، مع انها تعني بالتحديد ابن او ابنة العم او العمة ، او الخال او الخالة .

- للشرب ، وكذلك هذا الحذاء . وإذا لم يكن كذلك ، فليعلق نفسه بسيوره .
- ماريا : سيدمرك هذا الشرب وهذا الجُزْع . وقد سمعت سيدتي تتحدث عن ذلك أمس ، وعن الفارس^(٣) الأبله الذي أتيت به ذات ليلة ليخطبها .
- ١٥ توبي : من ؟ السير أندرو أغيو تشيك ؟
- ماريا : نعم ، هو بالذات .
- ٢٠ توبي : إنه رجل من أرفع الرجال قاماً في إيليريا .
- ماريا : وما دخل ذلك بالموضوع ؟
- توبي : دخله ثلاثة آلاف دينار^(٤) في السنة .
- ماريا : نعم ، ولكن دنانيره هذه سينفقها كلها في سنة واحدة . إنه طائش جداً ، ومبدّر .
- ٢٥ توبي : يا عيبك في قولك هذا ! إنه يعزف الفيل دي غامبا ، ويتكلم ثلاث اواربع لغات بدقة ، ويتمتع بأفضل مواهب الطبيعة .
- ماريا : حقاً ، حتى بالحماسة نفسها . فهو فضلاً عن بلاهته ، مشاجر كبير . ولولا تمتعه بموهبة الجبان في تخفيف
- ٣٠ لذة الشجار ، لحظي بسرعة ، على حد قول العقلاء ، بموهبة القبر .
- توبي : وحق هذه اليد ، ان الذين يقولون ذلك أوغاد وشتامون .
- ٣٥ من هم ؟
- ماريا : انهم الذين يضيفون ايضاً أنه يسكر كل ليلة برفقتك .
- توبي : بشرب الانتخاب لقريبتى . ولسوف أشرب نخبها ما دام في
- ٤٠ حنجرتي ممزوّ في ايليريا شراب . وهو جبان ووضع كل من لا

(٣) في النظام الارستقراطي البريطاني ، كل من يُلقب بكلمة «سير» Sir ، هو «فارس» knight .

(٤) الكلمة في الاصل «دوكة» ، وهي عملة ايطالية .

يشرب نخب قريبتني حتى يدور دماغه كفرارة القرية^(٥). هه
يا امرأة ! كستيليانو فلغو !^(٦) فهذا السير أندرو وجع الوجه
قادم !

يدخل السير أندرو اغيوتشيك

- أندرو : سيرتوبي بلتش ! كيف انت ، سيرتوبي بلتش ؟
٤٥ توبي : عزيزي سير أندرو !
أندرو : (للماريا) بورك فيك ، يانمرّة حسناء !
ماريا : وفيك أيضاً ، سيدي .
توبي : فاتح ، ياسير أندرو ، فاتح !
أندرو : فاتح ؟
٥٠ توبي : خادمة قريبتني .^(٧)
أندرو : سيدتي اللطيفة فاتح ، ارجو المزيد من التعارف .
ماريا : اسمي ماريا ، سيدي .
أندرو : سيدتي اللطيفة ماري فاتح -
توبي : أخطأت يافارس ! فاتح ، تعني : فاتحها ، جابها ،
٥٥ اقتحمها ، أخطبها ، هاجمها .
أندرو : لا والله لن اتعامل معها في هذا السياق . أهذا ما تعنيه
«فاتح» ؟
ماريا : وداعاً ، ايها السيدان .
٦٠ توبي : ان كنت هكذا تفارق ، فلا جرّدتُ سيفاً . أبداً مرة أخرى !

(٥) او «مصراع الابرشية» كانت في كل قرية فرارة كبيرة يشغل القرويون انفسهم بسوّطها ايام الصقيع ، لكي يدفوا بالحركة ، ويبقوا بعيدين عن المشاكل وهم عاجزون عن العمل بسبب الطقس .

(٦) لا نعلم بالضبط معنى هاتين الكلمتين ، سوى انهما من الكلمات التي يروق للسير توبي ان يشوّهاها باستعارتها من الايطالية او غيرها .

(٧) ماريا في الواقع ليست خادمة ، بل هي وصيفة اوليفيا ، اي انها سيدة . ولكن لعل توبي يريد ايهام صديقه عن عمد ، مستغلاً عدم ذكائه .

- أندرو** : إن كنتِ هكذا تفارقين ، سيدتي ، فلا جرّدت سيفاً مرة أخرى ! اتحسبين يا حسناء أن بين يديك بلهاء ؟
- ٦٥ **ماريا** : سيدي ، أنت لست بين يدي .
- أندرو** : اذن ، وربّي ، فلأكن ! هاك يدي .
- ماريا** : العفو ، سيدي ، فالفكر حرّ .. (تأخذ يده بيدها) أرجوك اجعل يدك على رف الدنان ، ولتشرب .
- ٧٠ **أندرو** : ولم ، أيتها الحبيبة ؟ ما معنى مجازك ؟
- ماريا** : إنها جافة .^(٨)
- أندرو** : أحسبها كذلك . أنا لست حماراً فأبقى يدي جافة . ولكن أين نكتتك ؟
- ٧٥ **ماريا** : نكتة جافة سيدي .
- أندرو** : ألدك الكثير من أمثالها ؟
- ماريا** : نعم ، سيدي ، إنها عند الأطراف من أصابعي . انظر ، أَتُرْكُ الآن يدك ، فلا يبقى منها شيء عندي .
- (تخرج)**
- توبي** : أيها الفارس ، تنقصك كأس من خمر كُئيت ! متى رأيتك مغلوباً هكذا ؟
- ٨٠ **أندرو** : أبدأ بحياتك ، فيما اظن ، الا اذا رأيت الخمر الكمية تغلبني .^(٩) يبدو أحياناً أن لا ذكاء عندي أكثر من أي امرئ عادي آخر ، ولكنني أكوّل اللحم العجل ، وأعتقد أن ذلك ينال من ذكائي .
- ٨٥ **توبي** : لا شك .
- أندرو** : لو اقتصعتُ بذلك ، لتخلّيت عنه . إني راحل غداً ، سير توبي .

(٨) كان المعتقد أن اليد الجافة تدل على ضعف الجسم أو برود الطبع . وماريا تتقصد التورية بين هذا المعنى ومعنى أن يده عطشى تطلب الشراب .

(٩) قصد توبي أن أندرو غلب في «معركة الكلام» مع ماريا ، ولكن أندرو يحول المعنى إلى الغلب بالخمير .

- توبي** : پوركوا ، (١٠) يافارسي العزيز ؟
- أندرو** : وما «پوركوا» هذه ؟ قل ، ام لا تقل ؟ ليتني قضيت في تعلم
اللغات الوقت الذي قضيته في المبارزة والرقص وتعذيب
الدببة . (١١) أه ليتني تابعت دراسة الاداب !
- توبي** : لكان لك عندئذ رأس رائع من الشعر .
- أندرو** : هل كان ذلك يحسّن شعري ؟
- توبي** : لاشك ، لانك ترى انه ليس جعداً بطبيعته .
- أندرو** : ولكنه يلائمني بما يكفي ، ألا تظن ؟
- توبي** : ممتاز . إنه سابل كالقنب على المغزل . وارجو
ان أرى ربة بيت تأخذك بين ساقها ،
وتنزعه عنك غزلاً غزلاً !
- أندرو** : والله ، أنا عائد الى بيتي غدا ، سيرتوبي ، فقريبك ترفض
ان يراها احد . أو ، اذا لم ترفض ، فالأرجح أنها لن ترضى
بي . والكونت نفسه
- توبي** : هنا ، جارها ، يخطب ودها .
- أندرو** : إنها لن ترضى بالكونت . فهي لن تتزوج ممن هو أكبر منها
قدراً ، سواء مائلاً ، أو سنناً ، أو عقلاً . وقد سمعتها تقسم على
ذلك . هُـس يارجل ، لك فيها أمل .
- أندرو** : اذن ، سأبقى شهراً آخر . (١٢) أنا من أغرب الناس فكراً في
العالم . ثمة احيان لا تكون لي متعة فيها إلا بالقناعات
والحفلات .
- توبي** : أتجيد مثل هذه التسالي ، ايها الفارس ؟

(١٠) بالفرنسية : لماذا ؟

(١١) كان من العاد الانكليز قبل عهد شكسبير وبعده ازعاج الدببة وتعذيبها باطلاق الكلاب عليها .
مسرحيات شكسبير اشارات عديدة الى ذلك .

(١٢) هذا التغير الفجائي يتقصده شكسبير لظهار اندرو على ما هو عليه من اضطراب مضحك في السير
والموقف . لاحظ بقية قوله ، كانه يحسب ان بوسعه ان يعبر عن تعلقه باوفيليا بالقناعات والحد

- أندرو : كأني رجل في ايليريا ، مهما يكن ، على الا يعلوني
 ١١٥ في المرتبة . ومع ذلك فان الشيوخ لا يقارنون بي .
 توبي : كيف تمتاز برقصة الغاليارد^(١٣) ايها الفارس ؟
 أندرو : والله بوسعي القفز عاليا .^(١٤)
 توبي : ربوسعي أن اقطع له لحم الضان .
 أندرو : واطن ان قفزتي الى الوراء لا تقل قوة عن قفزة
 ١٢٠ احد في ايليريا .
 توبي : لماذا تخبئ هذه الامور ؟ لماذا تسدل الستار على - هذه
 المواهب ؟ اتخشى عليها من الغبار كصورة السيدة مول ؟ لماذا
 لا تذهب الى الكنيسة وانت ترقص الغاليارد ، وتعود الى الدار
 راقصاً الكورانتو ؟ لو كنت مكانك ، لجعلت حتى مشيتي
 رقصة جف . ولن اطيئ ماء الا في رقصة الخطى الخمس . ما
 بك يا رجل ؟ هل هذه دنيا نخفي فيها المواهب ؟ لقد حسبت ،
 عندما رايت ساقك بتكوينها الرائع ، أنها صيغت تحت نجم
 ١٣٠ الغاليارد .
 أندرو : نعم ، إنها قوية ، ولا بأس بشكلها في جورب ناري اللون .
 أنبدأ حفلة شرب ومرح ؟
 توبي : وماذا لنا غير ذلك ؟ ألم نولد تحت برج الثور؟
 أندرو : الثور ؟ يعني الخاصرة والقلب ؟^(١٥)
 ١٣٥ توبي : لا ، سيدي : السيقان والافخاذ . أرني كيف تقفز ؟
 (السير اندرو يرقص ، ويقفز) ها ! أعلى ! ها ها ! رائع !
 (يخرجان)

(١٣) رقصة سريعة تضح بالحيوية .

(١٤) الكلمة بالانكليزية تعني ايضاً نوعاً من الصلصة ، التي تجعل مع لحم الضان ، وهذا يفسر تعليق توبي
 اللاحق .

(١٥) كان المعتقد ان كلا من الابراج الاثنى عشر يؤثر في قسم من الجسم . وكان المفروض ان برج الاسد هو الذي
 يؤثر في الخاصرة والقلب . غير ان ثمة من يقول ان اندرو كان مصيباً في ان الثور هو صاحب هذا الاثر .

المشهد الرابع

قصر الدوق اورسينو

يدخل فالنتين ومعه فيولا مرتدية ملابس رجل

فالنتين : اذا استمر الدوق بهذا الاهتمام بك ، ياسيزاريو ، فمن المحتمل أن يعينك في منصب رفيع . لم يعرفك الا منذ ثلاثة ايام وها أنت ما عدت بالغريب .

فيولا : انك تخشى تقلبه او اهمالي ، بحيث تشك في استمرار حبه . هل من شأنه ، ياسيدي ، التحول في من يهتم بهم ؟

فالنتين : لا ، صدقني .

يدخل الدوق اورسينو ، وكوريو ، ومرافقون

فيولا : شكراً . ها هو الكونت قادما .

الدوق : من منكم رأى سيزاريو ؟

فيولا : أنا في خدمتك ياسيدي ، هنا .

الدوق : قفوا جانبا ، لبرهة - سيزاريو ، لم يبق شيء لا تعلمه . لقد فتحت لك كتاب اسرار نفسي .

ولذا ، ايها الفتى الطيب ، وجه خطاك نحوها .

لا تقبل اعراضها عن ادخالك، قف ببابها ،
وقل لهم هناك ستنمو قدمك الثابتة
الى ان تقابلها .

فيولا

: سيدي النبيل ، من المؤكد ،

إن تكن مستسلمة لحزنها كما يقال ..

٢٠

انها لن تسمح بدخولي.

الدوق

: كن صاخباً ، وتخطّ حدود اللياقة كلها ،

بدلاً من ان تعود دونما جدوى .

فيولا

: هب انني ، سيدي ، كلّمتها ، ثم ماذا ؟

الدوق

: آه ، عندها اعرض لها جوى حبي ،

فاجئها بالحديث عن هيامي !

ولسوف يليق بك ان تمثل ما بي من الم ممزّق

٢٥

فتصغي اليك ، بشبابك ، افضل مما تصغي الى

مبعوث اكثر جهامة .

فيولا

: لا أظن ذلك ، يامولاي .

الدوق

: صدقني ، ايها الفتى العزيز .

من يقلّ إنك رجل يكذب ربيع عمرك السعيد .

٣٠

ما كانت شفة ديانا أنعم يوماً

او أشدّ قُربى بالياقوت .

وحنجرتك الفتية حادة وسليمة ، كحنجرة صبيّة ،

وكل ما فيك اشبه بدور امرأة في مسرحية^(١)

٣٥

انا واثق من ان طالعك الان

مهيأ لهذه القضية . (للاّخرين) فليرافقه منكم

اربعة او خمسة .

(١) كانت ادوار النساء في المسرحيات في عهد شكسبير يقوم بها اولاد مازالت اصواتهم . حادة وسليمة لم تكسرهما . (او تُغلظها) المراهقة بعد

بل كلکم ، رجاء . فأننا في احسن حالي
كلما قلّ صحتي حولي .. واذا افلحت في هذا
جعلتك تحيا حرّاً كسيدك ،
تعدّ امواله اموالك .

٤٠

فيولا

: سأسعى جاهداً
لخطب ودّ سيدتك . (جانبياً) ولكن ياللمحاولة
المعيقة !
أخطب له اخرى ، وبودي لو اكون انا التي
أتزوجه ؟

المشهد الخامس

منزل اوليفيا

تدخل ماريا ، والمهرج

ماريا : لا ! امّا ان تخبرني اين كنت ، او انني لن افتح شفتي قيد شعرة دفاعاً عنك . لسوف تشنقك سيدتي لغيابك .

المهرج : فلتشنقني ! من يُشنق جيداً في هذا العالم
لن يخاف الرايات^(١) .

ماريا : برهن على ذلك .

المهرج : لن يرى راياتٍ ليخافها .

ماريا : جواب مختصر مفيد ، كطعام الصيام الكبير . بإمكانني ان اخبرك اين ولد ذلك القول «انا لا اخاف الرايات» .

المهرج : اين ، ياسيديتي ماريا ؟

ماريا : في الحروب . لكي تتجراً فتنتطق به في تهريجك .

المهرج : الا وهب الله الحكمة لمن يملكها . اما الحمقى ، فليستغلّوا

مواهبهم^(٢) !

١٥

(١) كان هذا مثلاً سابراً السخرية فيه ظاهرة .
(٢) المهرج يعكس القول الذي نصّه : «الا وهب الله الحكمة لمن لا يملكها ، اما الحكماء ، فليستغلّوا مواهبهم» .

ماريا : ولكنك ستعلقُ لغيابك الطويل - أو ستُطرد . اليس طردك
كشنتك ؟

المهزّج : ما اكثر ما انقذت المشنقة اناساً من زواج بائس ! اما
الطرد ، فالصيف يقدرُ المرء عليه .

ماريا : امصمّ انت اذن ؟ ٢٠

المهزّج : ولا ذلك ايضاً . الا انني مصمم اعتماداً على وصلتين .

ماريا : اي ، اذا انقطعت الواحدة ، صمدت الاخرى . واذا
انقطعت كلتاهما ، سقط سروالك .

المهزّج : جيد ، جيد جداً ، والله ! طيّب ، اذهبي في سبيلك ! اذا
كفّ السير توبي عن الشرب ، كنت ازكى قطعة من لحم حواء
في ايليريا^(٣) .

ماريا : هس ، ياخبيث ! كفاك حديثاً عن ذلك . هاهي سيدتي
قادمة . كن حكيماً في اعتذارك ، فذلك خير لك . ٣٠

(تخرج)

تدخل السيدة اوليفيا ومعها ملفوليو ومرافقون

المهزّج : ايتها القريحة ،^(٤) ان شئت ، فأسعفيني تهريجاً جيداً !
اصحاب القرائح الذين يحسبون انهم يملكونك ، ما اكثر
ما يثبتون انهم مهزّجون ، وانا الذي تعوزني القريحة قد ابدو
حكيماً . اذ ما الذي يقوله كوينابالوس^(٥) : « بهلول ظريف

(٣) يلمح الى انها ستكون خير زوجة للسير توبي .

(٤) من اكثر الكلمات تكراراً في مسرحيات شكسبير ، والكتابات الانكليزية الاخرى في عهده ، كلمة Wit ، المحملة
بضروب من المعاني المتقاربة ، ولكنها حين تترجم الى العربية ، تكون كل مرة بحاجة الى كلمة مغايرة
انسجاماً مع سياقها . فهي تعني : القريحة ، العقل ، البديهة ، الذكاء ، الظُرف ، النكتة ، سرعة الخاطر ،
براعة الكلام ، الخ . وقد تعني صاحب القريحة ، والظرف ، والنكتة ، الخ . وسوف ترد مراراً عديدة في
هذه المسرحية .

(٥) يخترع المهزّج اسماً وهمية هنا ، وفي مشهد قادم ، تظاهراً «بالعلم» .

النكتة ، خير من ظريف بائخ النكتة» . بارك الله فيك ،
سيدتي .

اوليفيا : اخرجوا البهلول !

المهرج : الا تسمعون ، يا قوم ! اخرجوا السيدة .

اوليفيا : كفى ! انت بهلول ناضب^(٧) . لا اريدك بعد اليوم . ثم انك
غدوت غير امين .

المهرج : مُتَلَبَّتَان ، سيدتي ، تصلحهما الخمر والمشورة . ٤٠

اسقي بهلولك خمرأ ، تجديه ينضج من جديد . اطلبي إلى
غير الامين ان يصلح نفسه ، فاذا اصلح نفسه ، ماعاد غير
امين . واذا عجز ، فليصلحه الرقاع . فكل ما يُصلَح ، انما هو
يرقُع . والفضيلة التي تأثم ، انما هي مرقعة بالخطيئة ،
والخطيئة التي تصطَلح ، انما هي مرقعة بالفضيلة . فاذا
كان هذا القياس المنطقي كافياً ، فبها ونعمت . والّا فما
العلاج ؟ مامن زوج مخدوع حقيقي الا وقسمته هي التي
تخونه ، ولذا فان الجمال زهرة . لقد امرتك السيدة بان

تخرجوا البهلول . وانا لذلك اكرر : اخرجوها ! ٥٠

اوليفيا : ياسيد ، انا امرتهم بان يخرجوك انت .

المهرج : خَطَأَةٌ من ارفع مستوى ! سيدتي ان القلنسوة لاتصنع

راهباً ، وذلك يعني ، انني لا البس ملوثة^(٨) المهرج في دماغي .

سيدتي الكريمة ، اسمحي لي بان ابرهن على انك انت
بهلولة .

اوليفيا : أتقدر ؟

المهرج : بمنتهى البراعة ، سيدتي الكريمة . --

اوليفيا : برهن اذن .

(٧) اي صاحب سنطيع اضحاكي .

(٨) تتألف بدلة المهرج والبهلول من رقع متباينة الالوان تميزه . ولابد من القول هنا ان «فست» . مهرج اوليفيا

هذا . اطرف المهرجين الذين ابتدعتهم روح شكسبير الفكاهية في مسرحياته الكوميدية العديدة .

- المهزج : عليّ أولاً ان استجوبك ، سيدتي . أجيبي ،
حبوبتي الفاضلة . ٦٠
- اوليفيا : ليس لديّ ما يسليّني غير هذا ، فلا تحمّل برهانك .
- المهزج : سيدتي الكريمة ، فيم جدادك ؟
- اوليفيا : بهلولي الكريم ، على موت اخي .
- المهزج : احسب ان روحه في الجحيم ، سيدتي .
- اوليفيا : اعرف ان روحه في الجنة ، يابهلول .
- المهزج : انتِ البهلول اذن ان انت حزنت على روح اخيك ، وهي في الجنة . ايها السادة ، خذوا البهلول عني . ٧٠
- اوليفيا : ما رأيك في هذا البهلول ياملفوليو ؟ الا تراه يتحسن ؟
- ملفوليو : بلى ، وسيستمر الى ان تخضّه حشرة الموت . فالخرف الذي يفسد العاقل ، يحسّن البهلول .
- المهزج : سيدي ، الا عجل الله بخرفك ليزيد من حماقتك ! فالسير توبي سيقسم على انني لست ثعلباً ، ولكنه لن يراهن بفلسين على انك لست من البهاليل .
- اوليفيا : وماذا تقول جواباً على ذلك ، ملفوليو ؟ ٨٠
- ملفوليو : يدهشني ان سيادتك تتمتعين بوغد عقيم كهذا . رأيته قبل ايام وقد افحمه بهلول عادي ليس في رأسه من الدماغ اكثر من حجر . انظري الان ، لقد فقد في الحال بديته ، فاذا لم تضحكي وتشجّعيه ، انعقد لسانه . واني والله لارى ان العقلاء الذين يضجّون ضحكاً على تهريج هؤلاء البهاليل ليسوا بأفضل من توابع البهاليل .^(٨)
- اوليفيا : أ ، ملفوليو ، انك ممرض بحب ذاتك ، ٩٠
- ولا تتذوّق الا بشهية معلولة . لو كنت

(٨) في عهد شكسبير كان للمهزج او البهلول تابع يوميء ويقلد حركات سيده استزادة من ضحك الجمهور .

سَمِحاً ، بريئاً ، حرّ الطبع ، لوجدت ان ماتعدّه قذائف
مدفعية ليس الأسهم العصافير . ليس من ضغينة في البهلول
المحترف ، وان لم يكفّ عن التشنيع ، وليس من تشنيع في
رجل معروف بفطنته ، وان لم يكفّ عن التوبيخ .
المهزّج : الا لَقَنك عطارد^(٩) افانين النُصْب ، لانك تحسنين القول في
البهاليل !

تدخل ماريا

- ماريا : سيدتي ، بالباب سيد شاب شديد الرغبة
في التحدث اليك . ١٠٠
- اوليفيا : أهو من لدن الكونت اورسينو ؟
- ماريا : لا ادري ، سيدتي . انه شاب جميل ، ومعه عدد من
المرافقين .
- اوليفيا : ومَنْ من اهل الدار يُمسكه عن الدخول ؟
- ماريا : سيدتي ، السيرتوبي ، قريبك .
- اوليفيا : ارجوك ، ابعده عنه . انه لا يتحدث الا جنونيات . قاتله
الله ! (تخرج ماريا) اذهب انت ، ياملفوليو . اذا كان الطلب
من الكونت ، قل اني مريضة ، او انني لست في البيت ، او ما
شئت ، لتصرف الامر . (يخرج ملفوليو) اترى ياسيد كيف ١١٠
ان تهريجك امسى عتيقاً ، والناس لا يقدرّونه .
- المهزّج : لقد تكلمت عنا ، سيدتي ، كأن ابنك البكر من البهاليل -
أترع الله جمجمته مَخاً !

(٩) كان عطارد (مركوري) عند الإغريق والرومان إله التجارة والكسب والمقايضة ، فاعتبر ايضاً إله الكذب
و.النصب . وكان ايضاً إله اللصوص .

يدخل السير توبي

لان احد اقربائك ... هاهو قادم - غشاء الدماغ فيه خفيف جداً .

اوليفيا : ونصف سكران ، بشرفي ! من الذي بالباب يا ابن العم ؟

المهرج : اهلاً بالسير توبي !

توبي : احد السادة .

اوليفيا : احد السادة ؟ ومن يكون ؟

توبي : سيداً بالباب . (يشهق) لعن الله السمك المقَدَد ! (للمهرج)

ها ، كيف انت ياخمير ؟

اوليفيا : ياابن العم ، ياابن العم ، كيف بَكُرت بهذه الخمالة

الناعسة ؟

توبي : الفاحشة ؟ أتحدّى الفاحشة ! ثمة احدهم بالباب .

اوليفيا : نعم ، نعم ، من هو ؟

توبي : وليكن الشيطان ان هو شاء ، ماهمّني ! اعطني وفاءً ، هذا

ما اقول انا .. اعني ، لافرق ، ابدأ . (يخرج)

اوليفيا : بهلول ، كيف يكون السكران ؟

المهرج : كالغريق ، والبهلول ، والمجنون . جرعة زائدة واحدة

تجعله بهلولاً ، والثانية تجنّنه ، والثالثة تُغرقه .

اوليفيا : اذن اذهب وجيء بمحقق الوفيات ، ولينظر في امر ابن

عمي ، لانه ادرك درجة الشراب الثالثة - انه يغرق . اذهب

واعتن به .

المهرج : سيدتي ، هولم يتعدّ طور الجنون بعد ، وهما

البهلول يذهب ليرعى المجنون . (يخرج)

يدخل ملفوليو

ملفوليو : سيدتي ، هذا الغلام يقسم انه يريد التحدث اليك . قلت له انك مريضة : فزعم انه يدرك ذلك ، ولذا يريد التحدث اليك . قلت له انك نائمة ، فبدا انه كان على علم مسبق بذلك ايضاً ، ولذا جاء يريد التحدث اليك . ماذا اقول له ، سيدتي ؟ انه مسلح تجاه اي تمنع .

اوليفيا : قل له انه لن يتحدث اليّ .

ملفوليو : قلت له ذلك ، فقال انه سيقف ببابك كعمود العُمدة ، او كقائمة المقعد ، الى ان يتحدث اليك .

اوليفيا : اي نوع من الناس هو ؟

ملفوليو : من النوع البشري .

اوليفيا : اي ضرب من البشر ؟

ملفوليو : من اسوأ ضرب ، يصرّ على التحدث اليك ، شئت ام أبيت .

اوليفيا : ما مظهره ؟ ماعمره ؟

ملفوليو : لم يبلغ مبلغ الرجل ، وما عاد في طور الصبي : كخُصرةٍ

قبل استوائها ، اوتفاحة قبل نضجها . انه كالماء الساكن بين

المد والجزر ، بين الصبيّ والرجل . وهو حسن المحيّا جداً ،

وشديد الحدة في الكلام . مع انه يبدو وكأنه لم يقطع عن حليب

امه الا للتو .

اوليفيا : دعه يتقدّم . وادع وصيفتي .

ملفوليو : ايتها الوصيفة ، سيدتي تدعوك . (يخرج)

تدخل ماريا

اوليفيا : اعطيني نقابي . تعالي ، اسدليه على وجهي ، سنسمع

رسالة اورسينو مرة اخرى .

تدخل فيولا

- ١٧٠ **فيولا** : صاحبة المقام الرفيع ، سيدة الدار ، من هي ؟
اوليفيا : خاطبني انا ، سأجيبك عنها . ماهي رغبتك ؟
- فيولا** : يا ذات الحُسن المشع ، البديع ، الذي لا يضاهي - ارجوك
ان تخبريني هل هذه هي سيدة الدار ، لانني لم اراها قط .
ولسوف يعزّ عليّ ان القي عني خطابي عبثاً ، فهو اضافة الى
انه حُرّر تحريراً رائعاً ، قد جهدت كثيراً بحفظه عن غيب .
ايتها الحسناء واللطيفتان ، لاتعرّضاني للسخرية ، فانا
شديد الحساسية لاقبل سوء في المعاملة .
- ١٧٨ **اوليفيا** : من اين اتيت ؟
فيولا : ليس بوسعي الا قول القليل مما لم ادرسه ، وهذا السؤال
خارج عن دوري . ايتها الكريمة ، هل لي بتأكيد لطيف منك
انك انت سيدة الدار ، لكي اشرع في خطابي .
- اوليفيا** : أممثل كوميدي انت ؟
فيولا : لا يا قلبي ، يا عميقة المعرفة . ومع ذلك ، قسماً بأنياب
النكد ، فاني لست ما امثله . هل انت سيدة الدار ؟
- اوليفيا** : نعم ، ان كنت لا اغتصب نفسي .
فيولا : ان كنت اياها ، فلا ريب انك تغتصبين نفسك . فما هو مُلك
يديك للعطاء ليس ملك يديك للاحتفاظ به . ولكن هذا خارج
عما امرت به . سأستمر بخطابي في مدحك ثم اكشف لك عن
لُبّ رسالتي .
- ١٩٤ **اوليفيا** : صِلْ الى المهم منها ، وانا اغفر لك اغفال المديح .
فيولا : وا أسفاه ، فقد اجهدت نفسي في حفظه ، وكله شاعرية .
اوليفيا : وهذا يزيد في احتمال كونه كاذباً .^(١٠) ارجوك ، احتفظ به

(١٠) يقول شكسبير على لسان احدى شخصياته في «كما تهواه» (٣ ، ٣ ، ٢٢) : «اصدق الشعر اكذبه» ، ولو ان
الكلمة التي يستعملها للكذب في هذا السياق هي feigning ، اي التمويه . وفي عبارة اوليفيا هنا تلعب على
الفكرة نفسها ، اشارة الى تمازج الشاعرية بالتمويه او الكذب ، مما يذكّرنا بالقول العربي «اعذب الشعر
اكذبه» - وهناك قول لاتيني ماثور بهذا المعنى بالضبط .

لنفسك . سمعت انك كنت سليطاً في باب داري ، وما اذنتُ لك
بالمثل لاسمعك ، بل لاتعجب لك . فاذا لم تكن مجنوناً ،
انصرف . واذا كنت تملك عقلاً ، اوجز . فما انا في تلك الفترة
من القمر^(١١) بحيث اجنّ وأجري حواراً عشوائياً كهذا .

ماريا : هلا اقلعت بشراعك ، سيدي ؟ هنا مجراك . ٢٠٥
فيولا : لا ، ياشاطفة طيبة . اريد لنورقي بعض التريث هنا .
(اوليفيا) هلاً هداأتِ مارك هذا^(١٢) ، سيدتي الحلوة ؟

اوليفيا : قل لي ما في بالك .
فيولا : انما انا رسول للبلاغ .
اوليفيا : لاشك ان ماتريد ابلاغه رهيب ، حين تنم كياستك عن هذا
الخوف كله . بلغ مالدك .

فيولا : انه يهم اذنك وحدها . ماجئت بمفاتيح للحرب ، ولا
بمطالبة للخضوع . ففي يدي غصن زيتون ، وكلماتي
ملؤها السلم كما الاهمية . ٢١٥

اوليفيا : ولكنك بدأت بصفاقة . من انت ؟ ماذا تريد ؟
فيولا : مابدا مني من صلافة تعلّمته من معاملة حشمك لي . اما من
انا ، وماذا اريد ، فسرّان كالعذرية . لاذنيك ، هما امر
مقدس ؛ ولاي اذن اخرى ، انتهاك ودنس .

اوليفيا : (لماريا) اخلي لنا المكان ، سنسمع هذا الامر المقدس .
(تخرج ماريا والمرافقون)

والان ، سيدي ، مانصّك ؟

فيولا : يا احلى سيده - ٢٢٥
اوليفيا : عقيدة مريحة للنفس ، ويمكن الاسهاب فيها . اين اجد
نصّك ؟

(١١) اوليفيا تشير الى الراي الشائع بأن اللبدر اذا اكتمل اثرأ في بعض الناس يذهب بعقولهم ، فيجنّون .
(١٢) فيولا تتقصد المغارقة ، لان ماريا ضئيلة الجسم . وفي قولها تلميح الى ماكان يروى في الرومانسيات القديمة
من ان سيدات المجتمع كان لكل منهن مارد يحميها ويخدمها .

فيولا : في صدر اورسينو .

اوليفيا : في صدره ؟ في اي اصحاب من صدره ؟

فيولا : جواباً على طريقتك ، في مطلع قلبه .

اوليفيا : أ ، لقد قرأته ! انه هرطقة .. اما عندك مزيد تقوله ؟

فيولا : سيدتي الكريمة ، دعيني ارى وجهك .

اوليفيا : وهل امرك سيدك بالتفاوض مع وجهي ؟ لقد خرجت الان

عن نصك . سنسحب الستارة ونريك الصورة^(١٣) . (ترفع

النقاب) انظر ، سيدي . هذه الصورة كانت انا قبل لحظات .

الم يُحسن رسمها ؟

فيولا : ممتاز رسمها ، اذا كان الله راسمها .^(١٤)

اوليفيا : سيدي ، انها ثابتة الالوان ، ولسوف تتحمل الريح

والطقس .

فيولا : جمال اصيل المزج ، احمره وابيضه

وضعتهما الطبيعة نفسها بيدها العذبة البارة .

سيدتي ، انك لاقسى امرأة في الوجود

ان انت اقتدت هذه المحاسن الى القبر ،

ولم تتركى للعالم نسخة عنها .

اوليفيا : أ ، سيدي ، لن اكون قاسية القلب الى ذلك الحد . سأوزع

قوائم شتى عن جمالي . فلسوف ادون اجزاءه ، وارفق مع

وصيتي تفاصيله واوانيه كلها : مثلاً ، المادة الاولى ،

شفقتان ، حمراوان بعض الشيء ؛ المادة الثانية ، عينان

شهبوان ، لهما اجفان ؛ المادة الثالثة ، عنق واحد ، وذقن

واحد ، وهكذا دواليك . هل أرسلت الي لتمدحني ؟

(١٣) كثيراً مكانت اللوحات في الماضي تُغطى بستارة لحفظها .

(١٤) اي ، اذا لم تكن مجرد اصباغ اصفتها انت .

- ٢٥٤ **فيولا** : اني ارى الان ما انت - شديدة الكبرياء .
ولكن ، حتى لو كنت الشيطان نفسه ، فانك جميلة !
سيدي ومولاي يحبك ، وحب هذا
أهل لردّه بالحب منك حتى لو توجّوك
سيدة الجمال التي لاصنولها !
- اوليفيا** : كيف يحبني ؟
فيولا : عبادةً ، ودموعاً سخية ،
- ٢٦٠ **اوليفيا** : وأنت ترعد بالهوى ، وتنهّدات من لهيب .
سيدك يعرف ما بنفسي . لا يستطيع ان احبه .
غير انني احسبه فاضلاً ، واعرفه نبياً ،
عظيم القدر ، نقيّ الشباب ، طريّه ،
ويُشاع عنه انه حر ، عالم ، شجاع ،
وهو ، في ما وهبته الطبيعة من شكل وصياغة ،
شخص انيق . ومع ذلك فانني لا استطيع ان احبه .
- ٢٦٥ **فيولا** : لو كنت احبك بنار سيدي ،
وبمثل معاناته ، ومثل حيويته القاتلة ،
لما وجدت في اعراضك اي معنى ،
لما فهمته .
- اوليفيا** : وما الذي كنت ستفعل ؟
فيولا : لصنعت لي كشكاً من الصفصاف^(١٥) على بابك ،
ورحت اكرّر النداء لروحي المقيمة في المنزل ،
فأنظم اغنيات الوفاء لحب مزدري ،
وانشدها عالياً حتى في حلّة الليل ،
واصرخ باسمك للتلال مرجّعة الصدى
- ٢٧٥

(١٥) الصفصاف رمز الحب الشقي .

- واجعل هوانذر الريح
تصبح «اوليفيا» ! أ ، ولما وجدتِ راحة
بين عنصري الارض والفضاء
الى ان ترافي بحالي !
- اوليفيا : قد تُحقِّق الكثير .. من ابواك ؟ ٢٨٠
فيولا : كان ارفع حالاً مني ، ولكن وضعي لابس به .
انني من خيرة القوم .
اوليفيا : عُدْ الى سيدك .
- لا استطيع ان احبه . وليكفُّ عن ارسال
الرسل - الا اذا رأيت ان تعود انت لي ثانية
لتخبرني عن ردة فعله . وداعاً . ٢٨٥
اشكر لك اتعابك . خذ ، انفق هذا مني . .
فيولا : انا لست مبعوثاً بأجور ، سيدتي ، احتفظي بكيسك .
وما انا بحاجة للمكافأة ، بل سيدي .
الا جعل الحبُّ قلب من ستحيين من صُؤان ، ٢٩٠
وحطَّ عشقك في درك الزراية ،
كما حط عشق سيدي . وداعاً ، ايتها القاسية الجميلة .
(تخرج فيولا)
- اوليفيا : «من ابواك» ؟
«كانا ارفع حالاً مني ، ولكن وضعي لابس به .
انني من خيرة القوم .» يقيناً انك منهم . ٢٩٥
فلسانك ، ووجهك ، واطرافك ، وحركاتك ، وروحك ،
شواهد خمسة على ذلك . لاتتعجلي ! مهلاً ، مهلاً !
لو ان السيد هو الرسول .. مابي ؟
أبهذه السرعة يُعدى المرء بالوباء ؟
احسب انني اشعر ان كمالات هذا الفتى ٣٠٠
تتسلل اليّ ناعمةً غير مرئية

عن طريق عيني .. أه ، لا بأس .
اسمع ، ياملفوليو !

يدخل ملفوليو

ملفوليو : انا هنا سيدتي ، في خدمتك .
اوليفيا : اركض في اثر ذلك الرسول السليط اياه ،
مبعوث الكونت . لقد ترك وراءه هذا الخاتم ،
شئتُ ام ابيت . قل له انني لا اريده .
واطلب اليه الا يشجع سيده
او يعلله بالاماني . انا لست له .
واذا شاء الفتى ان يجيء إلي غدًا ،
شرحتُ له الاسباب . اسرع ، ملفوليو !
ملفوليو : نعم ، سيدتي .

(يخرج)

اوليفيا : لست ادري ، ولكنني اخشى ان اجد
ان عيني تباليغ في تشجيع قلبي ...
ايها القدر ، ارنا قوتك ! نحن لسنا ملك أنفسنا .
وما كُتب علينا سيكون - وليكن هذا ما كُتب !

(تخرج)

الفصل الثاني

المشهد الاول

شاطىء البحر

يدخل انطونيو وسباستيان

انطونيو : الن تمكث بعد ؟ ولا تريدني ان ارافقك ؟
سباستيان: صبرك عليّ ، لا .. نجمي^(١) يلمع أفلاً . وسوء قدري قد يؤثر
سيئاً في قدرك . ولذلك ، ارجو ان تأذن لي بتحمل مصائبني
وحددي . ولوحملتك بعضها لاسأت التعويض عن حبك .

٩

انطونيو : ولكن اعلمني الى اين انت سائر .
سباستيان: لا ، يقيناً سيدي . فالرحلة التي عزمتم عليها ان هي الا
رحلة تشرّد . غير انني ارى فيك لمسة رفيعة من الادب ، بحيث
انك لن تكرهني على كشف ما اريد كتمانته . ولذا يتحتم عليّ
ادباً ان افصح عن نفسي . فاعلم عني اذن ، يا انطونيو ، ان
اسمي سباستيان ، وكنت ادعيت انه رودريغو . ووالدي كان
سباستيان من مسالين ، واعرف انك سمعت به . وقد خُلف
وراءه ولدين ، هما انا واختي ، ووُلدنا في الساعة نفسها . ولو
شاءت السماء ، باليتنا كنا قضينا في الساعة نفسها ! ولكنك

(١) تتكرر الإشارة الى النجم ، او الطالع ، الذي يتحكم بحياة كل فرد .

ياسيدي انت الذي غيّرت ذلك ، لان اختي غرقت قبل ان
تنقذني انت من تلاطم البحر بساعة او بعض ساعة .

٢٢

انطونيو : وا أسفاه !

سباستيان : كانت سيدة قيل انها شديدة الشبه بي ، ولكن الكثيرين
كانوا يعدونها جميلة . ولو انني رغم اعجابي في تقديرها لا
استطيع المبالغة في تصديق ذلك ، فانني اجراً على القول جهراً
انها كانت تحمل بين جنببيها نفساً لن يقول حتى الحاسدون
الا انها رائعة . لقد غرقت ، سيدي ، في الماء الاجاج ، ويبدو
انني أغرق ذكرها ثانية في المزيد منه^(٢) .

٣٠

انطونيو : ارجو عفوك ، سيدي، عن معاملتك السيئة .

سباستيان : بل اغفر لي يا انطونيو ما جشمتك من عناء .

٣٥

انطونيو : ان كنت لاتقتلني لحبي ، دعني اكن خادمك .

سباستيان : ان كنت لاتريد افساد ما صنعت ، فتقتل هذا الذي
انقذته ، لاتطلب اليّ ذلك . وداعاً ، في الحال ! فصدري ملؤه
الرقّة ، واراني قريب التصرف من امي بحيث ان عيني لاقل
سبب سوف تفضحانني . اني ذاهب الى بلاط الكونت
اورسينو . وداعاً ! (يخرج)

انطونيو : رافقتك سلامة الالهة كلها !

لي في بلاط اورسينو اعداء كثيرون

٤٥

والا لرأيتك هناك قريباً ،

ولكن مهما يحدث ، فانني احبك حباً

سيجعل الخطر اشبه باللعب . ولسوف اذهب .

(يخرج)

(٢) يقصد ، بالطبع ، دموعه المالحة .

المشهد الثاني

شارع

تدخل فيولا ، ويدخل ملفوليو ، من بابين مختلفين^(١)

ملفوليو : ألم تكن انت قبل لحظات مع الكونتيسة اوليفيا ؟
فيولا : قبل لحظات ، سيدي . بسرعتي المعتدلة لم ابلغ بسيري إلا هنا .

ملفوليو : انها تعيد هذا الخاتم اليك ، سيدي . ولكنت وفرّت عليّ الجهد لو اناك استرجعته بنفسك . وهي تضيف ، الى هذا ، ان عليك ان تؤكد على سيدك حتى اليأس ، بأنها لاتريده . وامر اخر ، هو الا تكلف نفسك مشقة المجيء بشؤونه ، الا لتخبرها عن ردة فعل سيدك .

١٥

هاك .

فيولا : هي اخذت الخاتم مني . لا اريده .
ملفوليو : لا ياسيدي ، انت القيت به عليها بسلاطتك ، ومشيتتتها هي

(١) تقع حوادث هذا المشهد على مسافة قريبة من قصر اوليفيا . ويقصد بالبابين المختلفين ، المدخلان من الكواليس في مؤخرة المسرح ، احدهما الى اليمين والاخر الى اليسار . لم يمض من الوقت بعد خروج ملفوليو في نهاية الفصل الاول الا مايكفي للحوار الذي جرى في المشهد الاول من الفصل الثاني .

ان يعود اليك . ان يستحق الانحناء لالتقاطه ، فها هو هنا .
والا ، فليأخذه من يعثر عليه .

(يخرج)

فيولا

: لم اترك خاتماً معها . ما الذي تعنيه هذه السيدة ؟

ارجو الا يكون مظهري قد فتنها !

لقد انعمت النظر فيّ ، بل دققتُ

حتى حسبتُ ان عينيها افقدتها لسانها ،

لأنها جعلت تتكلم في طفرات مشدوّهة . ٢٠

يقيناً أنها تحبني . والحيلة في هيامها

تدعوني اليها عن طريق هذا الرسول الغليظ .

لاتريد خاتم سيدي ! ولكنه لم يرسل اليها اي خاتم !

انا الرجل المعنيّ ! فاذا كان الامر كذلك - وهو كذلك - ٢٥

فخير للسيدة المسكينة ان تعشق حلاًماً !

ايها التنكّر ، ارى انك شرّ

بوسع عدوّنا الحيال^(٢) ان يفعل الكثير من خلاله .

والجميلون المخادعون ما اسهل عليهم

ان يطبعوا صورهم في قلوب النساء الشمعية !

وأسفاه ، ضعفنا هو السبب ، وليس نحن !

فما صُنّعنا منه ، هكذا نكون . ٣١

ما الذي سيؤول اليه هذا ؟ سيدي مغرم بها ،

وانا (الحيوانة المسكينة) مولّهة به مثله ،

وهي ، الواهمة ، تبدو هائمة بي .

وما العاقبة من هذا كله ؟ بصفتي رجلاً ، ٣٥

فان حالتي ميؤوس منها ازاء حب سيدي .

(٢) اي الشيطان ، عدو البشر .

وبصفتي امرأة (يا ويح قلبي !) ،
ستذهب نفس اوليفيا المسكينة حشرات عبثاً !
ايها الزمن ، هذه العقدة حُلُّها عليك ، لا عليّ انا ،
فهي اعقد من ان اطيع لها حلاً انا !

٤٠

المشهد الثالث

منزل اوليفيا

يدخل السير توبي والسير آندرو

توبي : تقدم ، سير اندرو . اذا لم تذهب الى فراشك بعد منتصف الليل ، فانت ناهض مبكرا . و«نم مبكرا ، وانهض مبكرا ،» وانت تعرف البقية .

اندرو : لا والله لا اعرفها . ولكنني اعرف ان التأخر في النوم هو التأخر في النوم .

توبي : استنتاج خاطيء ! اكرهه كما اكره ابريقا غير مليء . فان تكون مستيقظاً بعد منتصف الليل ، وتذهب الى فراشك عندها ، هوانك قد بكرت . بحيث ان الذهاب الى الفراش بعد منتصف الليل هو الذهاب الى الفراش مبكراً . الا تتكون حياتنا من العناصر الاربعة ؟

١٠

اندرو : والله ، هكذا يقولون . ولكنني اعتقد انها بالاحرى تتكون من الاكل والشرب .

توبي : انك استاذ ! اذن ، فلنأكل ونشرب . ماريان ، اسمعي ! ابريقا من الخمر !

يدخل المهرج

- اندرؤ : هاهو البهلؤل قادم ، والله .
 المهرج : كيف انتما يا حبيبي قلبي ؟ الم تريا صورة «نحن الثلاثة» ؟^(١)
- ١٨ توبي : اهلاً بالحمار .. والان ، علينا بأغنية .
 اندرؤ : والله للبهلؤل رثتان ممتازتان . لكنت اضحي بأربعين شلناً لو ان لي ساقاً كساق البهلؤل ، ونفساً عذباً للغناء كنفسه .
 ويقينا كنت ليلة البارحة بديع التهريج ، حين تحدثت عن بغروغروميتوس ، وعن الفايين وهم يعبرون التعادل الليلي في كيوبس .^(٢) كنت والله رائعاً . وقد ارسلت اليك ستة دراهم لخليلتك . هل اخذتها ؟
- المهرج : نكراميتك جيتتها^(٣) ، لان انف ملفوليوليس مطوفاً .
 ولسيدتي يد بيضاء ، وجنود أخيل ليسوا مقاصف للدنان .
 اندرؤ : ممتاز ! ان هذا افضل تهريج ، والحق يقال . والان ،
 ٣٠ اغنية !
- توبي : هيا ! هاك ستة دراهم . اعطنا اغنية .
 اندرؤ : وهاك قطعة نقدية مني انا ايضاً . فاذا ما فارس اعطى -
 المهرج : اتريدان اغنية غرامية ، ام اغنية اخلاقية ؟
 توبي : اغنية غرامية ، اغنية غرامية .
 اندرؤ : نعم ، نعم . مالي وللأخلاق ؟
 المهرج : (يغني)

(١) كانت هناك لافتة شائعة للحنات ، رسم عليها صورة راسين خشبيين اثنين ، وكتب تحتها «نحن الثلاثة رؤوسنا خشب» ، ويفترض ان يكون المشاهد او القارئ هو الثالث . والراس الخشب ، بالطبع ، رمز للغباء .

(٢) كلام فارغ مع اسماء مختلفة كان يلجا الى افتعاله المهرجون حين تعوزهم النكتة الذكية .

(٣) يقصد ، تهريجاً ، «وضعت اكراميتك في جيبتي» . والبقية كلام تهريج لامعنى له .

٤٠

أيّا سيدتي ، أين أنت تتجولين ؟

ألا قفي ، ألا اسمعي !

حبيبك الوفي قد جاء ،

وهو الذي يجيد الغناء

خفيضاً وعالياً .

وفري الخطو يا حلوتي -

فالعشاق اسفارهم

باللقاء دوماً تنتهي ،

وابن كلّ عاقل يعرف ذلك -

اندرؤ : ممتاز ، ممتاز ، والله !

توبي : جيد ! جيد !

المهرج : (يغني)

ما الحبّ ؟ انه الان وليس بعدُ ،

ومرح اللحظة هذه في ضحكة اللحظة هذه ،

٥٠

وما سيأتي ليس فيه من يقين ،

ولا التأجيل يدُرُّ نفعاً لاحد .

تعالى اذن قبّليني ، يا حلوة العشرين ،

فالشباب شيء لا يدوم .

اندرؤ : صوت عسليّ ، وحق فروسيّتي !

توبي : بل نفْسُ أجليّ^(٤) .

اندرؤ : عذب جداً وأجليّ ، والله .

توبي : ان نسمع بالانف ، فانه حلوا أجلياً . ولكن ، هل نجعل اديم

السماء يرقص حقاً ؟ انحيي الليل وبومّة بأغنية تُطلع من

٦٠

حائك واحدٍ ثلاث ارواح معاً ؟^(٥) انفعلها ؟ -

(٤) استمرار لاستعمال الالفاظ في غير مواضعها .

(٥) شكسبير يجعل ، الحائك ، مضرّب المثل في حب الغناء . وكان ثمة قول سائد بأن الموسيقى تستطيع إخراج

روح الانسان من جسده بمفعولها .

- اندرۋ : لنفعلها ، ان كنت تحبني . فانا بارع في الطرب .
 المهزج : وحق العذراء ، سيدي ، بعض البارعين يُطربون .
 اندرو : لاريب . فلتكن اغنيتنا ، «ايها الصعلوك» .
 المهزج : «ايها الصعلوك اسكت» ؟ سأضطر الى ان ادعوك
 صعلوكاً ، ايها الفارس .
 اندرو : ليست هذه اول مرة اضطرفيها احدهم ليدعوني صعلوكاً .
 فابدأ يا بهلول . مطلعها «ايها الصعلوك اسكت» .
 المهزج : وكيف ابدأ اذا سكْتُ ؟
 اندرو : جيد ، والله ! هيا ، ابدأ .

٧٠

يغني المهزج الاغنية ، ثم تدخل ماريّا

- ماريّا : ما هذا المواء والعواء هنا ؟ اذا لم تستدع سيدتي خازنها
 ملفوليو لطردكم جميعاً ، لا تسمّوني بأسمي !
 توبي : سيدتي من جزر واق الواق ، ونحن سياسيون عقلاء ،
 وملفوليو موضوع للهجاء ، ونحن (يغني) «ثلاثة صُنّعنا
 للغناء» . الست قريبيها ؟ الست من دمها ؟ مالك منّا يا امرأة !
 (يغني) «في بابك كان يوماً رجل - سيدتي ، سيدتي !»^(٦)

٨٠

- المهزج : قاتلني الله ، فارسنا رائع في تهريجه .
 اندرو : نعم ، لا بأس به اذا واتاه المزاج ، ولا بأس بي انا ايضاً .
 تهريجه اكثر رشاقة ، اما تهريجي فاكثر عفوية .
 توبي : (يغني) «ياومها الثاني عشر من كانون» -
 ماريّا : سكوتاً ، من اجل الله يلقوم !

٨٥

(٦) مطلع اغنية كانت معروفة في زمن شكسبير .

يدخل ملفوليو

ملفوليو : سبادتي ، هل جننتم ؟ ما بكم ؟ هل خلوتم من العقل ،
والادب ، والامانة ، ورحتم تثرثرون كالسماكر في هذه الساعة
من الليل ؟ اتجعلون خمارة من دار سيدتي ، فتجأرون
بأغاني الرقّاعين دون ان تخففوا من غلاظة اصواتكم ؟ اما
من حرمة عندكم للمكان ، للاشخاص ، للوقت ؟
توبي : حافظنا على الوقت ، ياسيدي ، في ايقاع الاغاني . فاشنق
نفسك !

ملفوليو : سيرتوبي ، يجب ان اكون صريحاً معك . امرتني سيدتي
بان اخبرك انها ، رغم انها تؤويك لانك قريبها ، ترفض ان
تُقترن بفوضوياتك . فاذا استطعت فصل نفسك عن سوء
تصرفاتك ، فأهلاً بك في الدار . والا ، ان كان يسرك ان
تغادرها ، فانها ترضى كل الرضا بوداعك .

١٠٠

توبي : (يغني) «وداعاً ، يا حبيبة ، قد حان وقت ذهابي» .
ماريا : لا ، ياسيرتوبي !
المهزّج : (يغني) «ناظراه يُفصحان ، ايامه كادت تنقضي ..»
ملفوليو : اهكذا ؟
توبي : (يغني) «غير اني لن اموت ابداً ..»
المهزّج : سيرتوبي ، في ذلك تكذب .
ملفوليو : (ساخراً) احسنت والله !
توبي : (يغني) «أقول له أن حُلّ عني ؟»
المهزّج : «وماذا لو قلت له ؟»
توبي : «أقول له أن حُلّ عني ، لا توفر لي الالم ...»
المهزّج : «لا ، لا ، أو تجرأين ؟»
توبي : أنا اغني نشازاً ، سيدي ؟ تكذب . هل انت اكثر من خازن

في الدار ؟ او تظن ، لآنك ذو فضيلة ، لن يكون ثمة كعك وجعة ؟

المهرج : نعم ، والقديسة حنة ! والزنجبيل سيبقى في الغم جاراً لاذعاً .

نوبي : محق أنت ! - (للفوليو) اذهب ، سيدي ، وافرك قلاذتك^(٧) بفتات الخبز . ابريقاً من الخمر ، ياماريا !

١٢٠

منفوليو : السيدة ماري ، ان كنت تثمّنين حظوتك لدى سيدتي بما هو أكثر من الازدراء ، فلن تغذي هذا التصرف المشين . قسماً بيدي ، سأعلمها بالامر .

(يخرج)

ماريا : اذهب وحرّك اذنك !^(٨)

اندرو : ما اطيب ان يتحدّاه المرء للمبارزة ثم يخلف الوعد ويجعل منه بهلولاً ، كمن يشرب عندما يكون جائعاً .

توبي : اطلبه للمبارزة ، يافارس . سأكتب لك تحدياً ، او ابلغه غضبك شفهيّاً .

١٣٠

ماريا : سير توبي الوردة ، اصبر هذه الليلة . منذ مجيء فتى الكونت اليوم لمقابلة سيدتي ، وهي لاتعرف الهدوء . اما المسيو ملفوليو ، فدع امره لي . فاذا لم اخدعه لاجعل منه امثلة ، بل اضحوكة للجميع ، قل ان ماريلا عقل عندها يكفيها لتضطجع ممدودة القوام في فراشها . وانا اعرف كيف افعلها به .

توبي : اطلعينا ، اطلعينا ! اخبرينا شيئاً عنه .

ماريا : والله ، ياسيدي ، آتة احياناً اشبه بالبيوريتاني^(٩) .

١٤٠

اندرو : قسماً لو عرفت عنه ذلك لضربته كالكلب .

(٧) كان خازن الدار يلبس قلادة تميزه عن الخدم ، ويتم تنظيفها بفركها بفتات الخبز اليابس .

(٨) اي ، كالحمار .

(٩) البيوريتانيون ، اي المتطهرون ، فرقة مسيحية عرفت بالتزمت الديني مع الترفع الاخلاقي .

توبي : ماذا ؟ لكونه بيوريتانيا ؟ وسببك الرهيف ، يا فارسي العزيز ؟

اندرو : لا سبب رهيفاً عندي لذلك ، ولكن عندي مايكفي من سبب .
ماريا : لاهو بالبيوريتاني ولا مايحزنون ، انما هو دوماً مُراءٍ ،
حمار متنطع يحفظ عن غيب آداب التصرف ويتلفظ بها جملاً
كبيرة ؛ شديد القناعة بصفات نفسه ، ويحسب انه مكتظ
بالمزايا ، بحيث ان من مبادئ ايمانه ان كل من ينظر اليه يقع
في غرامه - ومن خلال هذه النقيصة فيه سأجد اروع السبيل
لانتقامي .

١٥٤

توبي : ما الذي ستفعلين ؟

ماريا : سأسقط في طريقه رسائل حب ملغزة ، حيث يستشعر من
لون لحيته ، وشكل ساقه ، وطريقة مشيه ، وتعبير عينه
وجبينه ومحياه ، انه هو المقصود . فباستطاعتي ان اكتب
بخط شديد الشبه بخط سيدتي قريبتك . قد نراجع امراً
نسيناه فنكاد لا نميز بخط من قد كُتب .

توبي : اشتهم في ذلك حيلة رائعة !

اندرو : وهي في انفي ايضاً .

توبي : ولسوف يظن من الرسائل التي ستسقطينها انها تأتيه من
قريبتي ، وانها وقعت في غرامه .

ماريا : غرضي بالضبط حصان من ذلك اللون .

اندرو : وحصانك الان سيجعل منه حماراً .

١٧٠

ماريا : حماراً^(١٠) ، لاشك .

اندرو : رائع ، رائع !

ماريا : لعبة ملكية ، اؤكد لك . وانا اعرف ان دوائي سيفعل فيه .
وسأضعكما كليكما ، وليكن البهلول ثالثكما ، حيث يعثر هو

(١٠) في اعادة الكلمة تلمح ماريا بايماءة منها ان مخاطبها ايضاً حمار .

على الرسالة . وراقبوا كيف يحملها المعاني ! اما الليلة ، فالى الفراش ، ولأجلم بما سأفعل .

(تخرج)

توبي : تصبحين على خير ، يا بنثيسيليا !^(١١)

اندرو : انها والله حَبُوبَة .

توبي : سلوكيَّة اصيلة ، وتعبدني ، فماذا تقول ؟

اندرو : انا ايضا كنتُ أُعبد ذات يوم .

توبي : الى الفراش ، ايها الفارس . يجب عليك ان ترسل في طلب

المزيد من النقود .

اندرو : اذا لم احصل على قريبتك ، قاربت الافلاس .

توبي : ارسل في طلب النقود يا رجل . واذا لم تحصل عليها في

النهاية ، سَمْنِي بالجحش .

اندرو : اذا لم احصل عليها سأسميك بالجحش ، مهما تمتعض .

توبي : هيا ، تعال . سأذهب واسخِّن شيئاً من الخمر . الساعة

الان متأخرة للذهاب الى الفراش . تعال ايها الفارس ، تعال .

(يخرجون)

(١١) ملكة الامازونيات ، لشجاعتها ، ولكن في التسمية دعابة ايضاً ، لان ماريا ضئيلة الحجم في حين ان ملكة الامازونيات كانت ضخمة واشبه بالرجال .

المشهد الرابع

قصر الدوق اورسينو

يدخل الدوق ، فيولا ، كوريو ، واخرون بينهم موسيقيون

الدوق : عليّ بشيء من الموسيقى ! والان ، صباح الخير
ياصحب .

سيزاريو العزيز ، قطعة الاغنية تلك -
تلك الاغنية القديمة العريقة التي سمعناها ليلة
البارحة ،

خُيِّل اليّ انها لطّفت الكثير من جواي ،
اكثّر من الالحان الخفيفة المصطنعة بالفاظها
التي هي موسيقى زماننا الدائخ بسرعه .
(لكوريو) هيا ، مقطعاً واحداً فقط .

كوريو : ان سمحت سيادتك ، مغنيها ليس هنا .
الدوق : ومن كان المغني ؟

كوريو : سيدي ، فسّت المهزّج ، وهو بهلول كان والد السيدة
اوليفيا يتمتع كثيراً بسماعه . انه في مكان ما من الدار .

الدوق : ابحثوا عنه . (يخرج كوريو) ، وفي هذه الاثناء
اعزفوا النغم .

(يعزف الموسيقيون)

- ١٥ تعال هنا يافتي . ان انت يوماً عشقت ،
اذكرني في اوجاع الحب اللذيذة .
فمثلي هو كل محب صادق في هواه ،
يخبط ويتقاذف في مشاعره جميعاً
الا في الصورة الثابتة للمخلوق الذي
هو محبوبه ... هل راق لك هذا النغم ؟
- ٢٠ **فيولا** : انه يرجع صدى القلب ،
عرش الحب .
الدوق : بارع الكلام انت .
اراهن بحياتي على ان عينك ، رغم شبابك ،
قد استقرت على وجه احبته .
- ٢٥ **فيولا** : بعض الشيء ، ان سمحت .
الدوق : ماشكل المرأة هذه ؟
فيولا : اقرب الى شكلك .
الدوق : اذن فهي ليست جديرة بك . وما عمرها ، رجاء ؟
فيولا : يقارب عمرك ، مولاي .
الدوق : اكبر مما يجب ، وحق السماء ! فلتأخذ المرأة دوماً
رجلاً اكبر منها فتتكيف له ،
- ٣٠ وتتناغم مع كل ميل في قلب زوجها ،
لاننا يافتي ، مهما نمدح انفسنا ،
خيالاتنا اسرع تقلباً وانزياحاً ،
واشد توقاً ، وتذبذباً ، واسرع كسباً وخسارة ،
من خيالات المرأة .
فيولا : انا واثق من ذلك ، يامولاي .
الدوق : اذن اجعل حبيبتك اصغر منك سنّاً ،
- ٣٥

والا اخفق حبك في الحفاظ على منزعه^(١) .
 لان النساء ورود ، ما ان يتكشف
 حسن اوراقها ، حتى تتساقط لحظتها .
 ٤٠ : انها حقاً كذلك ، وبالأسى لكونها كذلك !
 فهي تموت في اللحظة التي يكمل فيها نموّ روعتها !

يدخل كوريو والمهزج

الدوق : تعال يا غلام ، علينا بأغنية الليلة الماضية .
 انتبه لها ياسيزاريو ، انها قديمة وبسيطة .
 والغازلات والحائكات في الشمس
 والصبايا الخليّات البال
 ٤٥ وهن ينسجن الخيوط بالعُظُمَات ،
 كلُّهُن يُنشدُنّها . فهي لاتعقيد فيها ،
 وتعاث براءة الحب -
 كدأبهم في الايام الخوالي .
 المهزج : امستعد انت ، سيدي ؟
 ٥٠ : نعم . تفضل بالغناء .
 الدوق :

(موسيقى)

المهزج : (يغني)
 تعال ياموت ، تعال إليّ ،
 وأرقدني في السَّرو الحزين ،^(٢)
 واذهبي ، انفاسي ، اذهبي ،
 قتلتنني مليحة مارحمتني .

(١) الصورة مأخوذة عن شد القوس كثيراً وطويلاً ، فيسبب ذلك عودة الوتر الى وضعه الاصلي .

(٢) السرو من رموز الحداد ، لان التوابيت كثيراً ماكانت تصنع من خشبه .

٥٥. وكفني الابيضُ الناصع هَيْئُوهُ ،
مرصعاً بفروعِ دِفْلِي^(٣)
ما مات مثلي عاشقُ
وله مثل وفائي .

٦٠ وعلى نعشي الاسود لانتثروا
زهرة واحدة شذِيه ،
ولام من صديقٍ واحد اريده
يودّع جثمانِي المسكين
حيث ستلقى عظامي .
ومنعاً للنتهدات بآلافها
ارقدوني في مكان
٦٥ لن يجد فيه العشاق قبري
ليذرفوا الدمع عليّ .

الدوق : خذ هذا لاتعابك .
المهرج : لا اتعاب ، سيدي . اني اتلذذ بالغناء .
الدوق : اذن اجازيك عن لذتك .
المهرج : والله ياسيدي ، مامن لذة الا ويتلوها جزاء من الم ، عاجلاً
٧٠ ام أجلاً .

الدوق : اسمح لي بمغادرتك .
المهرج : حماك الان اله الكآبة ، وجعل الخياط سترتك من التفتا
المتقلبة الوانها ، لان نفسك بالضبط جوهرة ملونة^(٤) ! اتمنى
لو ان كل رجل يمثل هذه اللقطة من الثبات يركب البحر ،

(٣) في الاصل شجر «الطقسوس» ، وهو رمز اخر للحداد ، اذ غالباً ما كان يزرع مع السرو في المقابر الانكليزية .
والدفل شجر اخر يزرع في المقابر ، وتزين به النعوش .

(٤) الاشارة ضمناً هي الى ان اورسينو ، بسبب هيامه ، يتقلب مزاجاً من حال الى حال بسرعة ، كحجر «أوبال»
الذي يتغير لونه مع كل حركة . وفي الاصل كلمة «أوبال» هي الواردة هنا .

فينشغل بكل شيء ، ويسعى الى كل مكان . لان ذلك دائماً
مايجعل حتى من اللاشيء رحلة رائعة ... الوداع .

(يخرج)

٨٠

الدوق

: والآخرين جميعاً ، ليركونا وحدنا .

(يخرج كوريو والمرافقون)

مرة اخرى ، سيزاريو ،

اذهب الى سيدة القسوة آياها

وقل لها ان حبي انبل من العالم

ولا يرى قيمة في مساحات من قواذير الاراضي .

والهبات التي اغدقته عليها ربة القدر

٨٥

قل لها اني لا أعيرها اهتماماً ، كربة القدر .^(٥)

غير ان تلك الجوهرة اليتيمة المعجزة

التي تزيّنها بها الطبيعة ، هي التي تجتذب روحي .

فيولا

: ولكن اذا قالت انها لاتستطيع ان تحبك ، سيدي -

الدوق

: لن اقبل جواباً كهذا .

فيولا

: يقيناً ، ولكن عليك ان تقبل .

٩٠

افرض ان سيدة ما ، ولعلها موجودة فعلاً ،

تعاني من حبك غصة في القلب

كفصتك من اجل اوليفيا ، ولا تستطيع انت حبها ،

وتقول لها ذلك . اليس عليها اذن قبول جوابك ؟

الدوق

: مامن جوانب امرأة بوسعها

٩٥

تحمل خفقات هيام جارف

كالتي يملأ الحب بها قلبي ، وما من قلب امرأة

كبير كقلبي ليحمل ما يحمل . اذ يعوزهن الاحتواء

المستمر .

(٥) اي : ربة القدر متقلبة ، فتأخذ منها في اية لحظة ما وهبتها ، واورسينو لايعير اهتماماً لذلك .

- يؤسفني ان حبهن قد نسَمِيه شهية -
لادافعاً من الكبد ، بل من الحَلْق -
- ١٠٠ شهية تعاني الشبع ، والتخمة ، والرفض .
اما حبي فجائع كما البحر
ويلتهم كالبحر نفسه ، فلا تقارن
بين حب تَكْنه امرأة لي
وبين ما اكن انا لاوليفيا من حب .
- فيولا : نعم ، ولكنني اعرف -
١٠٥ : ماذا تعرف ؟
فيولا : كل المعرفة ايّ حبّ قد تَكْنه النساء للرجال .
والحق ، ان قلوبهن صادقة كقلوبنا .
فقد كان لابي ابنة احبت رجلاً ،
كأن ربما احبّ انا سيادتك
لو كنتُ امرأة .
- ١١٠ : وما حكايتها ؟
فيولا : صفرٌ ، سيدي . فهي ما اعلنت حبها قط ،
بل جعلت الكتمان ، كالسوس في البرعم ،
يتغذى على دمشقي^(٦) خديها . فذوت بخواطرها ،
وبكابة خضراء مصفرة ،
١١٥ جلست كتمثال للصبر ،
تبتسم لحزنها . ألم يكن ذلك هو الحب ؟
نحن الرجال قد نتبجح ونقسم اكثر من النساء ،
الا ان العُرض عندنا اكثر من ثبات الارادة ،
فنسخر في وعودنا دوماً ، لكننا في الحب نبخل .

(٦) الورد الدمشقي معروف بحمرته الغاتحة وشذاه العذب . وقد نقله الرحالة في اثناء الحروب الصليبية من دمشق الى الغرب .

١٢٠

الدوق : ولكن هل ماتت اختك حبا ، يا فتى ؟

فيولا : انا كل ما في بيت ابي من بنات ،

وكل ما فيه من اخوة ايضا - ومع ذلك ، لست ادري .

سيدي ، أذهب الى هذه السيدة ؟

الدوق : نعم ، هذا هو الموضوع .

عَجِّل اليها ! اعطها هذه الجوهرة .^(٧)

١٢٥

وقل لها ، لن يتراجع حبي ، ولن يرضى بأي رفض .

(يخرجان)

--

(٧) في مصطلح شكسبير ، اية هدية صغيرة الحجم كبيرة القيمة تدعى «جوهرة» .

المشهد الخامس

بستان اوليفيا

يدخل السير توبي ، والسير اندرو ، وفابيان

توبي : تعال معي ، سنيور فابيان .
فابيان : طبعاً سأتي ، ان انا ضيعة مثقلاً من هذه اللعبة ، مَوْتُونِي
في كآبة مغليّة .^(١)

توبي : الن يَسُرُّكَ ان نُصيب هذا السارق المتلصّص ، هذا الوغد
الخسيس ، بمعرّة فاضحة ؟

فابيان : سأطير من فرحي ، يارجلٍ . انت تعلم انه جعل سيدتي
تنقم عليّ لانني لعبت مرة بتعذيب الدب^(٢) هنا .

توبي : ولكي نغضبه ، سنحضر الدب مرة اخرى . ونجعل منه
اضحوخة حتى يزرق ويسودّ . مارأيك ، سير اندرو ؟

اندرو : واذا لم نفعل ، كانت حياتنا خسارة !

١٠

تدخل ماريا

توبي : هاقد جاءت الشقيّة الصغيرة .. كيف انت يا جوهرة الهند ؟

(١) كمن يقتل في زيت مغليّ .

(٢) ،تعذيب الدبّ، كان لعبة شائعة في العهد الاليزابيثي .

ماريا : اختبئوا ثلاثكم في شجرة البَقَس هذه . ملفوليو قادم في هذا الممشى . كان لنصف الساعة الاخيرة هناك في الشمس ، يتمرن على الوقفة والحركة بمراقبة ظله . انظروا اليه ، حبا في السخرية . لانني اعرف ان هذه الرسالة ستجعل منه الابله المتأمل . اختبئوا ، باسم الدعابة ! (يختبئون) ليكن مكانك هنا (تلقي بالرسالة ارضاً) . فهنا تأتي السمكة التي نصطادها بالدغدة !

٢٢ (تخرج)

يدخل ملفوليو

ملفوليو : مسألة حظ ، لا اكثر . كلها حظ . اخبرتني ماريا مرة انها تودني . وقد سمعتها بالذات تقارب ذلك حين قالت انها اذا احبت ، سيكون الرجل مثلي خُلُقاً وخُلُقاً . ثم انها تعاملني باحترام وتبجيل اكثر من اي من توابعها . فماذا علي ان اظن في ذلك ؟

٢٩ **توبي** : ياللوغد المغرور !

فابيان : اسكت ! التأمل يجعل منه ديكا روميا نادراً . انظر كيف يتبخر تحت ريشه النافش !

اندرو : والله اود لو اشبع الوغد ضرباً !

فابيان : اسكت ، رجاء .

ملفوليو : ان اكون «الكونت ملفوليو» !

توبي : آه ياوغد !

اندرو : ارمه ، ارمه بالنار !

فابيان : اسكت ، اسكت !

ملفوليو : هناك سوابق للمسألة : فالليدي ستراجي تزوجت خازن الملابس عندها .

٤٠

اندرو : خستت يا جيزابل !^(٣)
فابيان : هس ! لقد توغل باتجاه الفخ الان . انظرا كيف ينفشه
خياله !

ملفوليو : بعد ان اكون قد امضيت ثلاثة اشهر وهي زوجتي ، وانا
جالس في كرسيّ الوجاهة -
توبي : آه لو ان لديّ مقلاعاً ، لرميته بحجر في عينه !
ملفوليو : فأدعو حَشَمي حولي ، بثوبي المخملي المشجّر ، وقد جئت
للتومن اريكة تركت عليها اوليفيا نائمة -

٥٠

توبي : ناروكبريت !
فابيان : هس ، هس !
ملفوليو : وأضع عليّ مظهر الوجاهة ، وبعد ان أنعم النظر في كل
واحد منهم - لاعلمهم انني اعرف مكانتي فارجو ان يعرفوا
هم مكانهم مني - واطلب نسيبي توبي -
توبي : اصفاد وقيود !

فابيان : هس ، هس ، هس ! انتبه !
ملفوليو : فينطلق ، بفجاءة طائفة ، سبعة من اودمي بحثاً عنه .
فأعبس عندها ، ولعلني انصب ساعتني ، او اداعب - حجراً
كريماً ارتديه ... يتقدم توبي ، ينحني هناك لي -

٦٦

توبي : أيبقى هذا الرجل حيّاً ؟
فابيان : اعرف ان الصمت يُنتزع منا بالآذان ، ولكن اسكت !
ملفوليو : أمد له يدي هكذا ، كابتا ابتسامه الصداقة بضرورة
الصرامة المقتضاة -

توبي : أولاً يعطيك توبي عندئذ لكمةً على الشفتين ؟
ملفوليو : وأقول : «يانسيبي توبي ، أما وقد ألقى بي الحظ على

(٣) لا يعرف السير اندرو ان جيزابل اسم عاهرة شهيرة ، يرد ذكرها في «سفر الملوك الاول» من التوراة . ويتصور
انه مجرد شتيمة .

قريبتك ، اسمح لي بالامتنياز بالكلام عتاباً .

توبي : ماذا ، ماذا ؟

ملفوليو : « عليك أن تُقلع عن سُكرِكَ . »

توبي : ولّ يا أجرب !

فابيان : لا ، صبرك ، وإلا قطعنا خيوط مُكيدتنا .

ملفوليو : « ثم إنك تهدر ذهب وقتك مع فارس أبله - »

اندرو : يقصدني أنا ، مؤكد .

ملفوليو : « يدعى السير اندرو - »

اندرو : عرفت انه يقصدني ، لأن العديدين يدعونني بالأبله .

ملفوليو : (يرى الرسالة ويلتقطها) ما الأمر الذي لدينا هنا ؟

فابيان : الآن اقترب العصفور من الشرك .

توبي : هس ! ألا ألهمه عفريت التنذر بالقراءة جهوريا !

ملفوليو : هذا وربّي خطّ سيدتي ! هكذا هي تكتب الراء ، والهاء ،

واللام . وهكذا تكتب الميم . لا حاجة للتساؤل : هذا خطّها .

اندرو : هكذا تكتب الراء ، والهاء ، واللام ؟ لماذا ؟

ملفوليو : (يقرأ) « إلى الحبيب المجهول ، هذه الأسطر ، وطيب

أمنيّاتي . » عباراتها بالذات ! اسمح لي أيها الشمع^(٤) مهلاً !

وهذه صورة لوكريسيا^(٥) التي تختم بها ، إنها سيدتي . لمن

تُرى هذه الرسالة ؟

فابيان : هذه أوقعته ، هو وكبده .

ملفوليو : (يقرأ)

« يعلم الله أنني أحب —

ولكن من ؟

(٤) الرسالة مختومة بالشمع ، فيفضّه ملفوليو .

(٥) من نساء روما المشهورات . كانت زوجة كولاتينوس ، معروفة بعفافها . فاعتصبها تاركوينيوس ، وادى اغتصابها الى منازعات عنيفة اطاحت بحاكم روما ، وادت الى تأسيس الجمهورية فيها .

١٠٠

ياشفتي ، لا تنبسا ،

ليبقَ الأمر سرّاً .

«ليبقَ الأمر سرّاً» . وماذا بعدها ؟ تغيّر الوزن ! «ليبقَ الأمر

سرّاً» . كيف لو أنك أنت المقصود ، ملفوليو ؟

توبي : قاتلك الله ، يانجس !

ملفوليو : (يقرا)

«لي ان أمر من أعبده ،

ولكن الصمت ، كسكين لوكريسيا ،

يخرق قلبي بطعنة بلا دم .

م . و . ع . ي . يستبدّ بحياتي .»

فابيان : حرّورة عبثية !

توبي : امرأة رائعة ، والله .

١١٠

ملفوليو : «م . و . ع . ي . يستبدّ بحياتي .» ولكن ، أولاً ، دعني

أرى ، دعني أرى .

فابيان : اي طبق من السّم قد طبخت له !

توبي : وبأي جناح يُغير عليه الصقر !

ملفوليو : «لي ان أمر من أعبده .» طبعاً ، لها أن تأمرني : أنا

أخدمها ، وهي سيدتي . وهذا واضح لأي ادراك منتظم . لا

عائق فيه . والنهاية - هذا الترتيب الابددي ، ما معناه

ياترى ؟ لو انني استطيع ان اجعله

١٢٢

يشبه شيئاً فيّ ! مهلاً ! م . و . ع . ي .»

توبي : أ ، حلّ اللغز ! .. جعل يبتعد عن الطريدة .

فابيان : ولكن السلوقي سيدلي لسانه ، ولو أن الرائحة نفاذة ،

كرائحة الثعلب .

ملفوليو : ميم - ملفوليو . ميم ، إنها بداية اسمي !

فابيان : ألم أقل إنه سيحلّه ؟ إنه جرو ممتاز حين تخفق الكلاب

الآخرى .

ملفوليو : ميم - ولكن البقية لا تستقيم . انها تسقط عند التحقيق .

يجب ان يتبع الميم حرف اللام . ولكن هذه واو .

قابيان : وستنتهي بالآي ، إن شاء الله !

توبي : نعم ، او أنني سأضربه بعضا الى ان يصيح : أي !

ملفوليو : وتتلوها العين .

قابيان : لو كانت في مؤخرتك عين ، لرأيت ، من

الضنك على عقبك اكثر من الحظ الذي أمامك . ١٣٨

ملفوليو : م ، و ، ع ، ي . هذا الإلغاز ليس كسابقه . ولكن اذا

تبحّختُ قليلاً في التأويل ، فانه سيطاوعني ، لأن هذه

الحروف في اسمي ، ما عدا العين . مهلا ! هذا الذي يتبع

كُتبُ نشرأ : (يقرأ) « اذا وقعت هذه الرسالة في يدك ، تأمل .

من طالعي بالنجوم انني اسمى منك منزلة ، ولكن لا تخش

العظمة . فالبعض يولد عظيماً ، والبعض يحقق العظمة ،

والبعض تفرض عليه العظمة . ربات قدرك بسطن ايديهن ،

فليعانقهن دمك وروحك .

« ولكي تعتاد ما انت مزعم عليه ، إطرح عنك جلدك الوضع

واظهر من جديد . عاكس القريب ، وانهر الخدم . دع لسانك

يرنّ بنقاشات الدولة ، والبس لباس المتفرد . هكذا تنصحك

هذه التي تنتهّد لك . تذكر تلك التي أمتدحت جواربك

الصفراء ورغبت في ان تراك دائماً متقاطع الرباط^(٦) . أقول ،

تذكر . إلى امام ، لقد ارتفع شأنك ، ان كنت تريد ذلك .

وإلاً ، فدعني اراك خازناً ابدأ ، رفيقاً للخدم ، وغير اهل

للملامسة اصابع ربة الجيظ . وداعاً ، من التي تتمنى لوتتبادل

الموقع معك^(٧) .

الشقية المحظوظة»

١٦٠

(٦) اي متقاطع الرباط للجوارب فوق الركبة واسفلها ، ويتقاطع الرباط خلف الركبة ، وبذلك يصبح لافتاً للنظر .

(٧) اي ، تصبح زوجتك وبالتالي خادمك ، وتصبح انت سيدها .

- ما كان ضوء النهار في البطحاء ليكشف أكثر من هذا . هذا واضح . سأتكبر ، وسأقرأ مؤلفي السياسة ، سأفهم السير توبي ، وأغسل عني المعارف الوضعاء ، وسأكون حتى اصفر عروة عندي الرجل الرجل . ولن اخدع الان نفسي ، لأجعل الخيال يعيث بي كأني جاهل خرف . لأن كل سبب أراه يحدوبي الى الاعتقاد بأن سيدتي تعشقني . وهي بالفعل امتدحت جواربي الصفراء مؤخراً ، وأثنت على ساقبي وقد تقاطع الرباط عليها . وفي هذا انما هي تظهر لي حبها ، وبضرب من الأمر تدفعني الى هذه العادات التي تروق لها . ١٧٠
 إني اشكر نجومي ، لأنني سعيد . ولسوف اكون غريباً ، ناهراً ، البس الجوارب الصفراء برباطها المتقاطع ، بسرعة ارتدائها . الحمد لجوبيتر ونجمي الطالعة ! .. هنا حاشية لاحقة : « لا بد انك تعرف من أنا . فإذا رضيت بحبي ، افصح عن ذلك بابتسامك . ابتساماتك تليق بك جداً . ولذا كلما كنت في حضرتي ابتسم دائماً ، يا حلوي العزيز ، أرجوك .. » جوبيتر ، شكرًا لك ! لسوف ابتسم .
 ١٨٠ ولسوف افعل كل ما تريدني أن أفعل .

(يخرج)

- فابيان : ما كنت لأتنازل عن حصتي في هذه اللعبة ولو أجرى عليّ الشاه^(٨) معاشاً بالآلاف .
 توبي : لكان بإمكانني أن أتزوج هذه المرأة لحيلتها هذه -
 اندرو : وأنا كذلك .
 توبي : ولا اطلب منها مهراً إلّا مقلباً آخر كهذا .
 (تدخل ماريّا)

(٨) في الاصل : « الصوفي » . وكان يقصد به شاه ايران .

	اندرؤ	: وأنا كذلك .
	قابيان	: ها قد جاءت صيادة المغفلين النبيلة !
	توبي	: (لماريا) اترضين بأن تضعي قدمك على عنقي ؟
	اندرؤ	: أو على عنقي أنا أيضا ؟
	توبي	: أقامر على حريتي بلعبة النرد ، وأضحى عبدك المملوك ؟
١٩٢	اندرؤ	: أي والله ، وأنا كذلك ؟
	توبي	: لقد اقحمته في حلم ، وحين تفارقه صورته ، سيصاب حتما بالجنون .
	ماريا	: لا ، أصدقوني القول ، هل نجحت العملية ؟
	توبي	: كالcohol في القابلة !
	ماريا	: اذا اردتم اذن ان تروا ثمار اللعبة ، راقبوا اول مقابلة له مع سيدتي . سيأتي اليها مرتديا جوارب صفراء ، وهولون تكرهه ، متقاطع الرباط ، وتلك صرعة تمقتها . ولسوف يبتسم لها ، وهو امر لا يتلاءم ومزاجها ، بسبب حالة الحزن التي لا تفارقها ، ولن يؤول ذلك إلا إلى احتقارها المتميز له . فاذا اردتم مشاهدة ذلك ، اتبعوني .
٢٠٥	توبي	: حتى أبواب الجحيم ، يا شيطانة النكته الرائعة !
	اندرؤ	: وأنا أيضا سأكون معكم .

الفصل الثالث

المشهد الأول

بستان اوليفيا

تدخل فيولا ، ومعها المهرج حاملاً طبلاً صغيراً وناياً^(١)

فيولا : حفظك الله ، ايها الصديق ، أنت وموسيقاك ! هل تعيش بطبلك .

المهرج : لا سيدي ، أنا أعيش بالكنيسة .

فيولا : هل أنت من رجال الكنيسة ؟

المهرج : لا أقصد ذلك ، سيدي . أنا أعيش قرب الكنيسة لأنني اسكن في بيتي ، وبيتي قائم قرب الكنيسة .

فيولا : اذن لك ان تقول ، يعيش الملك قرب المتسول ، إذا سكن المتسول في بيت قريب منه . او ، ان الكنيسة

تقوم قرب طبلك ، اذا قام طبلك قرب الكنيسة . ١٠

المهرج : صدقت ، سيدي . يالعصرنا هذا ! ليست الجملة للشاطر

إلا كقفاز من جلد الجدي ، ما أسرع ما يقلبها بطناً لظهر !

فيولا : قطعاً ، لاريب . من يبرع بمغازلة الكلمات ، سرعان ما

(١) الطبل الصغير والنأي هما الآلتان الموسيقيتان اللتان يحملهما المهرج عادة بحكم مهنته . وهو قد يعزف قليلاً للجمهور قبل ان تدخل فيولا .

يجعلها فاحشة^(٢) .

٢٢

المهزج : ولذا اتمنى لو ان اختي لم يكن لها اسم ، سيدي .

فيولا : لماذا يارجل ؟

المهزج : لأن أسمها كلمة ، ومغازلة تلك الكلمة قد تجعل أختي

فاحشة . ولكن الكلمات حقاً باتت لا تعرف الخجل منذ أن
ألحقت الموائيق بها العار^(٣) .

فيولا : وحجتك ، يارجل ؟

المهزج : والله لا أستطيع ان أقدم لك حجة بدون كلمات ، وبما ان

الكلمات أضحت كاذبة ، لا اريد اثبات حجتي بها .

فيولا : اراهن انك رجل ممراح ولا تبالي بشيء .

المهزج : لا ياسيدي . هناك شيء ما أبالي به . غير أنني في ضميري لا

أبالي بك ياسيدي . فاذا كان ذلك يعني انني لا ابالي بشيء ،

لانك لا شيء أبالي به ، تمنيت لو انه يجعلك غير مرئي ، كلاشيء . ٣٠

فيولا : الست أنت بهلول السيدة اوليفيا ؟

المهزج : يقينا لا ، سيدي . فالسيدة اوليفيا ليست عبيطة ، ولن

يكون عندها بهلول إلا عندما تتزوج . فالبهاليل للأزواج ،

كالبني للشبّوط - والزوج هو الأكبر . فانا في الواقع لست

بهلولها ، انما أنا محرّف الكلمات عندها .

فيولا : رأيتك مؤخراً في قصر الكونت اورسينو .

المهزج : التهريج ، سيدي ، يجوب الكرة الأرضية كالشمس ؛

ومثلها يشرق في كل مكان . لكان يؤسفني ، ياسيدي ، لو ان

البهلول لم يلزم سيدك كما يلزم سيدتي . أظن انني رأيت

(٢) تريد فيولا ان تقول إن التلاعب البارح على الكلمات يجعل معانيها تغمض او تتناقض . تروق التورية

للمهزج ، فيستمر «بمغازلة الكلمات» .

(٣) ما عادت الكلمة تلزم الرجال ، إلا اذا اثبتت بالموائيق .

سيادتك الحكيمة تلازمه هناك^(٤) .

فيولا : لا ! إن كنت ستنازلني بالنكته ، لن اخاطبك ثانية . قف ،
خذ هذا المصروفك .

(يعطيه قطعة نقد)

المهرج : ألا ارسل اليك جوبيتر لحية في شحنته التالية من الشعر !
فيولا : والله ، فلاخبرك : أكاد اموت شوقا للحية^(٥) ، ولكنني لا
اريدھا نامية على ذقني . هل سيدتك في الداخل؟

المهرج : لوجعلنا للنقد هذا زوجا ، ألن يتناسلا ،

٥٠

ياسيدي ؟

فيولا : بلى ، اذا حفظتهما معا واستثمرتهما .

المهرج : لكنك ألعب دور اللورد باندأرس في فريجيا ، سيدي ، بأن
أحضر كريسيديا لطروليس هذا^(٦) .

فيولا : فهمتك ياسيد . أحسنت الاستجداء !

(تعطيه قطعة نقد أخرى)

المهرج : أرجو ألا تستكبر الأمر ، سيدي ، إذ استجدي مستجديّة :
فكريسيديا كانت في النهاية مستجدية^(٧) . سيدتي في الداخل .
وسأشرح لهم من أين أتيت . أما من انت وماذا تبغي فامران
لا يدركهما حذقي - ولقلت «محيطي» ، لولا

٦٠

ان الكلمة هراھا الاستعمال .

(يخرج)

فيولا : هذا الرجل له من الحكمة ما يؤهله لدور البهلول ،

(٤) يوحي المهرج بذلك ان فيولا بهلول آخر يلازم سيده . كما يلازم هو سيده . وفي قوله «الحكيمة» سخريّة مقصودة .

(٥) فيولا ، بالطبع ، تشير الى «الحية» اورسينو .

(٦) في حكايات القرون الوسطى يصوّر باندأروس الطروادي على انه يقوّد بين كريسيديا وطروليس . ولشكبير مسرحية حول هذا الموضوع .

(٧) تقول الحكايات إن كريسيديا في اواخر ايامها عاشت في فقر مدقع .

يدخل السير توبي والسير اندرو

V9

۱۷.

فيولا : سأجيبك بالمشي والدخول . ولكن هنا من يمنعنا .

تدخل اوليفيا ووصيفتها ماريّا

أيتها السيدة الفاتحة الكمال ، امطرت السماوات عليك
العطور !

اندرو : (جانبيا) هذا الفتى بلاطيّ نادر . «امطرت السماوات عليك
العطور» - جميل !

فيولا : ما دّتي لا صوت لها ، سيدتي ، إلا لأذكّك المصيخة ، الكريمة
بلهفتها^(١٠)

٩١

اندرو : «عطور» ، «المصيخة» ، «بلهفتها» - سأحفظ هذه الكلمات
لوقت الحاجة .

اوليفيا : اغلقوا باب الحديقة ، واتركوني للاستماع اليه وحدي .

(يخرج السير توبي والسير اندرو ، وماريا)

٩٦

أعطني يدك ، سيدي

فيولا : واجبي لك ، سيدتي ، وخدمتي المتواضعة .

اوليفيا : ما اسمك ؟

فيولا : اسم خادمك سيزاريو ، أيتها الأميرة الجميلة .

١٠٠

اوليفيا : خادمي ، ياسيد ؟ ما كانت الدنيا بخير

منذ أن جعل النفاق يدعى كياسة .

إنك خادم الكونت اورسينو ، يا فتى .

فيولا : وهو خادمك ، وخادمه بالتالي هو خادمك .

(١٠) اشتهر في العصر الاليزابيثي بعض المؤلفين بما كتبوه من نشر شديد الاطناب ، كثير المجاز ، يعتمد المداورة وعدم تسمية الأشياء باسمائها . وكان شكسبير في مشاهدته الفكاهية يتقصد معارضة ساخرة لاسلوبهم ، كما في بعض هذا المشهد واماكن اخرى من هذه المسرحية .

- ١٠٥ أوليفيا : اما هو ، فانا لا افكر فيه . أما خواطره
فليتها كانت فراغا ، لا مليئة بي !
فيولا : سيدتي ، جئت احفز كريم خواطرك نيابة عنه .
أوليفيا : لا ، لا ، أرجوك !
أمرتك ألا تتحدث عنه مرة أخرى .
١١٠ ولكن ، اذا كنت تبغي طلبا آخر ،
أثرت أن أصغي اليك وانت تطلبه
على أن أصغي الى موسيقى أجرام السماء^(١١) .
فيولا : سيدتي العزيزة —
أوليفيا : اسمح لي ، اترجأك ! لقد ارسلتُ ،
بعد فتنك التي سحرتني بها هنا آخر مرة ،
١١٥ خاتماً في إثرك . وبهذا فاني اسأت
إلى نفسي ، وإلى خادمي ، ولربما إليك .
وعليّ أن أرضى صاغرةً بحكمك القاسي
إذ فرضتُ عليك بحيلة معيبة
شيئاً تعرف انه ليس لك . ما الذي ظننت ؟
١٢٠ ألم تربط شر في بعمود الدبية^(١٢)
وناوشته تعذيباً بكل خاطر غير مُلجَم
يطلقه قلبٌ مستبد ؟ لرجل في مثل ادراكك ،
حسبي ما كشفت : فالنقاب الشفاف
يخفي القلب مني ، لا الصدر ... دعني اسمعك
تتكلم .
فيولا : أشفق عليك ...
١٢٥ أوليفيا : تلك درجة باتجاه الحب !

(١١) إشارة إلى اعتقاد فيثاغورس بأن الكواكب في دورانها تطلق موسيقى سماوية رائعة
(١٢) مرة أخرى ، الإشارة الى لعبة «تعذيب الدب» ، التي يربط فيها الدب بعمود ، ويتفنن اللاعبون بمناوشته
تعذيباً .

فيولا : لا ، ولا شبه درجة ، فالناس تعرف

أننا كثيراً ما نشفق على أعدائنا .

اوليفيا : اذن ، أحسب ان الوقت قد حان للبسمة ثانية .

ايها الدنيا ، ما أميل الفقراء الى الكبرياء !

واذا لم يكن بدّ من ان يكون المرء ضحية ،

فليقع ضحيةً للأسد ، لا للذئب !

١٣١

(تدق الساعة)

تعيّرني الساعة بضيا ع الوقت .

لا تخف ، ايها الفتى الطيب ، لن تكون لي .

ومع ذلك ، عندما يبلغ العقل والشباب دور

الحصاد ،

١٣٥

ستجني زوجتك في الأرجح رجلاً رائعاً .

هناك دريك ، باتجاه الغرب .

فيولا : اذن فيالى الغرب !

ولترافق سيادتكَ نعمة السماء ووداعة النفس !

اليس ما ترسلينه معي إلى سيدي ؟

اوليفيا : انتظر !

١٤٠

أرجوك ، قل لي ما رأيك فيّ ؟

فيولا : انك تظنين انك ما لست انت^(١٣) .

اوليفيا : إن كنت أظن ذلك ، فاني اظن بك نفس الظن .

فيولا : اذن صَحّحي ظنك . أنا لست ما أنا .

اوليفيا : ياليتك كنت ما أتمنى ان تكونه !

١٤٥

فيولا : وهل ذلك أفضل مما أنا ، سيدتي ؟

ليتني كنته ! لأنني الآن موضوع سخريتك .

اوليفيا : ياما أجمل ما يبدو بعضُ ازدرائه

(١٣) اي انك بحسبين انك لست امرأة تحب امرأة اخرى

- في غضبة واحتقار الشفتين منه !
لا يفضح جرم القاتل نفسه بأسرع ما
يفضح الحبُّ نفسه حين يريد التخفي :
١٥٠ ليلُ الحبِّ ظهيرة !
- سيزاريو ، قسماً بورد الربيع ،
بالبكارة والشرف والصدق ، وكل شيء ،
أحبك حبا ، لا الكبرياء معه
ولا الرشاد ولا العقل بمستطيع إخفاء لوعتي .
١٥٥ فلا تستخرج الاسباب عنوةً من كلامي
بانني ابادرك بالحب ، ولذا فانك في غنى عن
المبادرة .
- ولكن إقرن الحجة بالحجة وقل ،
الحب مطلوباً لذيد ، ولكنه معطى ، دون طلب ،
ألذ .
- فيولا** : قسماً بالبراءة ، وبشبابي ،
ليس لي سوى قلب واحد ، وصدر واحد ، ووفاء
واحد ،
- ١٦١ وليس ثمة امرأة تملكها ، ولن تملكها
امرأة ، سواي أنا .
- وهكذا ، سيدتي الكريمة ، وداعاً !
ولن أنعي إليك ثانيةً دموع سيدي ، أبداً .
١٦٥ **اوليفيا** : ولكن ، تعال مرة اخرى ، لأنك قد تدفع
القلب الذي يكرهه إلى الرضا بحبه .
- (يخرجان)

المشهد الثاني

منزل اوليفيا

يدخل السير توبي ، والسير اندرو ، وفابيان

- اندرود : لا والله لن امكث هنيهة اخرى .
توبي : وما هي حجتك ، يا عزيزي الغضوب ؟ اعطنا حجتك .
فابيان : عليك بتقديم حجتك ، سير اندرو .
اندرود : لأنني والله رأيت قريبتك تبدي من اللطف لخدام الكونت
اكثرمما أبدت لي أبداً . رأيت ذلك في البستان .
توبي : وهل رأيتك عندئذ ، يارجل ؟ أخبرني .
اندرود : بوضوح ، كما أراك الآن .
فابيان : وهذا كان دليلاً كبيراً على الحب الذي تكنّه لك .
اندرود : بالله عليك ، اتريد أن تجعل حماراً مني ؟
فابيان : سأثبت لك انه دليل مشروع ، ياسيدي ، من إفادات الحكم
والعقل .
توبي : وكلاهما قاضٍ كبير من قبل ان يكون نوح ملاحاً لفلك .
فابيان : لقد أبدت اللطف للفتى امام عينيك لتغيظك ، لتوقظ فيك
شجاعتك الخاملة ، لتضع ناراً في قلبك وكبريتاً في كبك . كان
عليك عندها أن تخاطبها ، وببضع نكاتٍ ممتازة ، حديثه

- ٢٠ الصك، كان عليك أن تقرر الفتى وتفحمه ، هذا ما توقعته هي منك، وحجبتك عنها، هذه الفرصة المطلية مرتين بالذهب ، سمحت للزمن بهدرها ، فدخلت بشرايك في صقيع الشمال من رأي سيدتي فيك ، حيث ستتدلى أنت كجليدية على لحية هولندي إلا إذا استعدت حسن ظنها بمحاولة منك باهرة بسالة او سياسة .
- اندرو : اذا كان لي ان افعلها ، فبالبسالة ، لأنني اكره السياسة ،
- ٢٠ فاننا أفضل ان اكون براونيا^(١) على ان اكون سياسيا^(٢)

- توبي : اذن دعني اراك تبني مصيرك على قاعدة البسالة . دعني اراك تتحدى غلام الكونت للمبارزة . إجرحه في أحد عشر مكانا . فتنتبه قريبتني الى ذلك ، وثق ان لا دلال للحب في الدنيا يقنع المرأة بمزايا الرجل خيراً من سمعة البسالة .
- ٣٨ فابيان : لا طريق غير هذه ، سير اندرو .

- اندرو : هل يتفضل احدكما بنقل التحديّ إليه مني ؟
- توبي : اذهب ، واكتبه بلغة الجندي ، كن فظاً وموجزاً . ومهما جعلته ظريف النكتة ، فلا بأس ، ما دامت كلماتك بليغة وملأى بالابتكار^(٣) . عَنَّفُهُ بحرية الحبر ! واذا خاطبته دون احترام ، فلا بأس . وبقدر ما تجابهه بأكاذيب تستطيع حشرها في طرحة ورقك ، حتى لو كانت بحجم اكبر فراش في انكلترا ، سجّلها عليه . هيا ، تحرّك . واجعل في حبرك الكثير من المرارة والسخام ، فحتى لو كتبت بريشة اوزة^(٤) ، فما

(١) نسبة إلى روبرت براون الذي انسهر في عهد الملكة اليزابيث بانشقاقه عن «كنيسة انكلترا» .
 (٢) يستعمل شكسبير هذه الكلمة عادة لتحميلها معنى ذمياً ، قاصداً بها الختام السياسي او مدبر المكائد السياسية .

(٣) السير توبي ، بالطبع ، يسخر من رفيقه ، لأنه يعرف انه عاجز عن النكتة الظريفة والكلمة البليغة .
 (٤) الاوزة بالانكليزية مضرب المثل بالجبن .

همّ... هيا !

اندرو : أين سأجدك .

٥٠

توبي : سنأتي اليك في شقتك . اذهب .

(يخرج السير اندرو)

فابيان : هذا مخلوق غالٍ عليك ، سيرتوبي .

توبي : وأنا كنت غاليا عليه^(٥) ، يا غلام - كَلَّفَتْهُ قرابة الف في جنيه .

فابيان : سيأتينا برسالة نادرة - ولكنك لن تسلمها ؟

توبي : لا تثق بي أبدا عندها . ولسوف نستفز الفتى بكل الوسائل

حتى يجيب . ولكنني أظن ان لا الثيران ولا حبال العربات

بمستطاعة ان تجرّهما معا للمبارزة . اما أندرو ، إذا شُكَّتْ

جثته ، ووجدت في كبده من الدم ما يكفي لتلويث قدم

٦٠

برغوث ، فاني مستعد لأكل ما تبقى من مُشْرِحَتِهِ .

فابيان : وغريمه الشاب لا يحمل في وجهه دلائل كبيرة

على القسوة .

تدخل ماريا

توبي : انظر اليها ، اصغر بُغَاثٍ من أخوة تسعة^(٦) !

ماريا : اذا اردتما الاستلقاء على ظهريكما من الضحك^(٧) ،

اتبعاني . فهذا ملفوليوق قد تحول إلى وثني ، إلى مارق

حقيقي . لأن ما من مسيحي يبغي الخلاص عن طريق

(٥) السير توبي يتلاعب على كلمة «غال» .

(٦) تأكيداً على ضالة جسم ماريا ، ولعل السير توبي يشير الى ذلك تحبباً . كان يقال إن البغاث يفقس تسع

بيضات ، ويكون الطير التاسع اصغرها جميعاً .

(٧) في الاصل : «اذا رغبتما في الطحال» اذ كان المعتقد ان دافع الضحك مقرّه الطحال ، وان الضحك يضخمه

- ولو انه مرتبط ايضاً بعواطف شتى ، كالكابة ، والغضب .

الايمان القويم يستطيع ان يصدّق تلك العبارات الفجّة
المستحيلة . لقد لبس الجوارب الصفراء !

٧٠

: وجعل الرباط متقاطعا ؟

توبي

ماريا

: على أغرب وأسمج ما يكون ، كمتنطع يدير مدرسة في
كنيسة . وقد تعقّبته كقاتله ، واذا هو يطيع كل نقطة في
الرسالة التي اسقطتها لخداعه ، وابتسامته تخطّ وجهه
خطوطا اكثر مما في الخريطة بعد أن اضيفت إليها جزر
الهند ! لم تريا شيئا كهذا قط . اكاد لا استطيع أن اكبح
نفسي عن قذفه بما تحت يدي . وأعرف ان سيدتي ستضربه .
واذا ضربته ، سيبتسم ،

٨٠

ويعتبر الضرب حظوة عظيمة منها .

: هيا بنا ، خذينا إلى حيث هو !

توبي

(يخرجون جميعاً)

المشهد الثالث

شارع

يدخل سباستيان وانطونيو

- سباستيان: ما كنت لأكلفك بارادة مني ،
ولكن بما أنك تجد متعة في اتعابك ،
لن اعاتبك مرة أخرى .
- انطونيو : لم أتحمل البقاء وراءك . و رغبتني ،
٥ الأحد من الفولاذ المبرود ، دفعتنني إليك .
ولم تكن كلها حبا في رؤيتك (وان يكن حبا
قد يدفعني إلى رحلة اطول)
بل قلقا على ما قد يحدث لك في ترحالك
وأنت لا خبرة لك بهذه الأصقاع ، التي
١٠ كثيرا ما تبدو للغريب بلا دليل ولا صديق ،
فضلة غير مضيافة . وحببي ، مع رغبتني
وحججي هذه في مخاوفي ،
جعلني انطلق في إثرك .
- سباستيان: انطونيو الكريم ،
لا جواب عندي إلا الشكر ،

١٥

والشكر ، والمزيد من الشكر . وما أكثر
ما يُدفع لقاء المعروف نقدٌ كهذا لا قيمة له .
ولكن لو كانت قيمتي ثابتة كضميري ،
للقيت مني تعاملاً أفضل ... ماذا نفعل ؟
انذهب لزيارة آثار هذه المدينة ؟

٢٠

انطونيو : غدا ، سيدي . الأفضل أولاً أن ترى نُزُك .
سياستيان : لست متعباً ، والوقت طويل حتى الليل .
ارجوك ، فلنمتّع أعيننا
بالأنصاب والمواقع الشهيرة
التي عرفت بها هذه المدينة .
انطونيو : أرجو عفوك .

٢٥

اني لا اسير في هذه الطرقات دون خطر .
فدأت مرة ، في قتال بحري ضد مراكب الكونت
فعلتُ أمراً لافتاً حقاً للنظر
بحيث لو اعتقلت هنا ، لصعب عليّ ان أبرّره .
سياستيان : ألعك قتلت عدداً كبيراً من جماعته ؟

٣٠

انطونيو : لم تكن الفعلة ذات طبيعة دموية
ولو أن مواصفات الظُرف والشجار
لكانت ربما تؤدي إلى دافع لسفك الدم .
وكان بالإمكان ، منذ ذلك اليوم ، معالجتها باعادة
ما اخذناه منهم ، وهو ما فعله
معظم اهل مدينتنا ، إبقاءً على سبل التجارة بيننا .
وحدي أنا اعترضت .

٣٥

ولذا ، لو قُبض عليّ في هذا المكان
لدفعتُ غالياً .
سياستيان : اذن لا تسِرْ مكشوفاً أكثر مما ينبغي .
انطونيو : ليس ذلك من صالحي . لحظة ، سيدي ، هاك

كيسي .

في الضريح الجنوبي ، في نزل «الفيل» ،
خير مكان لاتامتك ، سأمر بتحضير طعامنا
بينما تقضي الوقت أنت وتغذي معرفتك
بمشاهدة المدينة . ستجدي هناك .

سباستيان: ولماذا أخذ كيسك ؟

انطونيُو : قد تقع عينك على ألُهيّة

ترغب في شرائها . وما لديك انت

لا أحسبه يكفي لطوائف الأسواق ، سيدي .

سباستيان: سأكون حامل كيسك ، واغادرك

لساعة من الزمن .

انطونيُو : إلى «الفيل» .

سباستيان: أتذكّر .

(يخرجان)

المشهد الرابع

بستان اوليفيا

تدخل اوليفيا وماريا

- اوليفيا : (لنفسها) ارسلت في طلبه ، ويقول انه سيأتي . كيف أولم له ؟ وماذا أهديه ؟ لان الشباب يُشترى اكثر مما يُرجى او يوعد . صوتي اعلى من اللازم .
- ٥ (لماريا) اين ملفوليو ؟ انه رصين ومؤدب ، ويليق خادماً لامرأة في مثل ظروفي . اين ملفوليو ؟
- ماريا : انه قادم ، سيدتي . ولكن بصورة غريبة جداً . لاريب ان به مسأً من الجن ، سيدتي .
- ١٠ اوليفيا : لماذا ، ما به ؟ هل يهذي ؟
- ماريا : لا ، سيدتي . انه يبتسم فقط ، وباستمرار . الافضل لو ان سيادتك تضعين لنفسك حراسة ما عند قدومه ، لان هذا الرجل به لوثة في الدماغ ، ولا ريب .
- اوليفيا : اذهبي وادعيه . (تخرج مناريا) انا مثله مجنونة ، اذ يتساوى الحزن والمرح في الجنون .
- ١٥

تدخل ماريا ، مع ملفوليو

كيف أنت يا ملفوليو ؟

ملفوليو : سيدتي اللطيفة ، هوهو !

اوليفيا : اتبتسم ؟ أرسلت في طلبك لمهمة حزينة .

ملفوليو : حزينة ، سيدتي ؟ بإمكانني ان اكون حزيناً ، فهذا يهيق

دوران الدم ، تقاطع الرباط هذا . ولكن ماهم . اذا أفرحتُ

عينَي واحدةٍ ، فالامر معي كما في السونية الصادقة جداً :

«وإن انت أفرحتَ واحدةً ، أفرحتَ جمعاً ..»

٢٥

اوليفيا : ولكن كيف انت ، يارجل ؟ ماذا دهاك ؟

ملفوليو : لست أسودّ في الذهن ، وان اكن اصفر في الساقين .

تسلّمها بيديه^(١) ، والاوامر ستُنفذ . نحسب اننا نعرف الخط

الروماني العذب .

٣٠

اوليفيا : اتريد الذهاب الى الفراش ؟

ملفوليو : الى الفراش ؟ اجل ، يا حبيبة ، وسأتي اليك .

اوليفيا : عافاك الله ! لماذا تبتسم هكذا ، وتقبّل يدك بهذه الكثرة ؟

ماريا : كيف حالك ، ملفوليو ؟

ملفوليو : أنت تسألين ؟ نعم ، فالعنادل تجيب الغربان !

ماريا : لماذا تظهر بهذه الجراءة المضحكة في حضرة سيدتي ؟

ملفوليو : «لاتخشِ العظمة .» كتابة رائعة .

اوليفيا : وماذا تقصد بذلك ، ملفوليو ؟

٤٠

ملفوليو : «فالبعض يولد عظيماً» -

اوليفيا : ها ؟

ملفوليو : «والبعض يحقق العظمة» -

اوليفيا : ماذا تقول ؟

ملفوليو : «والبعض تُفرض عليه العظمة ..»

(١) اي ، تسلمت الرسالة .. الخ . يتصور ملفوليو انه بارع في كلامه الملعز . وان اوليفيا ستفهم المعنى الخفي الذي يرمي اليه .

- اوليفيا : أعادت السماء لك عقلك !
 ملفوليو : «تذكر تلك التي امتدحت جواربك الصفراء» -
 اوليفيا : جواربي الصفراء ؟
 ملفوليو : «ورغبت في ان تراك متقاطع الرباط» -
 اوليفيا : متقاطع الرباط ؟
 ملفوليو : «الى امام . لقد ارتفع شأنك ، ان كنت تريد ذلك» -
 اوليفيا : ارتفع شأنك ؟
 ملفوليو : «والا ، فدعني اراك خادماً أبداً .»
 اوليفيا : ما هذا الا جنون منتصف الصيف .

٥٠

يدخل خادم

- الخادم : سيدتي ، السيد الشاب ، مبعوث الكونت اورسينو ، قد عاد . ولم يعد الا بعد رجاء شديد مني . انه في انتظار سيادتك .
 اوليفيا : سأذهب اليه . (يخرج الخادم) ماريا الكريمة ، اعتنوا بهذا الرجل . اين قريبي توبي ؟ وكلي بعض خدمي بالاعتناء به عناية خاصة . لا اريد ان يصاب بأي اذى حتى لو فقدت نصف مهري .

٥٨

(تخرج اوليفيا)

- ملفوليو : (لماريا وهي تخرج) أها ! أبدأت الان تدركين من انا ؟
 (تخرج ماريا)
 السير توبي ، ولا أحد اقل شأننا منه ، يعتني بي ! هذا يتفق مباشرة مع الرسالة . وهي ترسله اليّ عن قصد ، لكي أظهر له بمظهر العناد ، لانها تحرّضني على ذلك في رسالتها ،

اذ تقول : «اطرح عنك جلدك الوضع .. عاكس القريب ،
وانهر الخدم . دع لسانك يرنّ بنقاشات الدولة ، والبس
لباس المتفرد ،»

٧٠

وبعد ذلك تعين لي الطريقة : مثلاً ، الوجه الجهم ، المشية
الرصينة ، اللسان البطيء ، زيّ شخص بارز ، وهكذا . لقد
قفصتُها - ولكن الفعل فعل جوبيتر ، والحمد لجوبيتر ! وقبل
ان تمضي الان قالت : «اعتنوا بهذا الرجل .» «الرجل !» لا
ملفوليو ، ولا عنوان درجتي ، بل مجرد «رجل» . كل شيء
يتماسك معاً ، دون درهم من الريبة ، ولا ريبة الريبة ، دون
عائق ، او ظرف غير متوقع او غير آمن .. ماذا بوسعي ان
اقول ؟ مامن شيء مهما يكن يستطيع ان يحول دوني ودون
التحقيق التام لما ارى امامي من امل . وجوبيتر ، لا انا ،
صانع هذا ، فلاحمده على ما صنع !

٨٥

يدخل السير توبي ، وفابيان ، وماريا

توبي : في ابي مكان هو ، وحق المقدّسات ؟ لو ان شياطين الجحيم
كلها مُثِّلَتْ بحجمه ، ولو ان جمهرة الابلالسة سكنته ، فأنني
اصرّ على مخاطبته .

فابيان : ها هو هنا ، ها هو هنا ! كيف حالك ياسيد ؟

توبي : كيف حالك يارجل ؟

ملفوليو : اذهب عني ، اني أصرفك . دعني استمتع بخلوتي .
اذهب !

ماريا : انظر ، بأي صوت اجوف يتكلم الشيطان في داخله ! ألم
أقل لك ؟ سير توبي ، سيدتي ترجوك ان تُعنى به .

٩٥

ملفوليو : أما ! أترجوه ؟

توبي : لا ، لا . دع عنك هذا^(٢) . علينا ان نعامله بالحُسنى .

(٢) يتظاهر توبي بأنه لا يصدّق ان ملفوليو مريض وبحاجة الى عناية .

دعيني وحدي .. كيف حالك ، ملفوليو ؟ كيف انت ؟ ما هذا
يارجل ! تحدُّ الشيطان ! تأمل ، انه عدو البشرية .

١٠٠ ملفوليو : أتعرف ما الذي تقوله ؟

ماريا : أترى ، اذا ذكرت الشيطان بسوء ، كيف يغضب ؟ ارجو
الله انه لم تسحره ساحرة^(٣) .

فابيان : خذوا إداره للمرأة الحكيمة^(٤) .

ماريا : والله سأفعل ذلك غداً صباحاً ، اذا عشت . فسيدتي لن
ترضى بفقدانه لقاء اي مال .

ملفوليو : وكيف انت ، ياسيدة ؟

ماريا : يا إلهي !

توبي : ارجوك ، لا تنطقي . ليست هذه هي الطريقة . الا ترين

١١٠ انك تثيرينه ؟ دعيني وحدي معه .

فابيان : الرفق هو الطريقة الوحيدة . برفق ، برفق . فالشيطان فظ
ولكنه يرفض ان يعامل بفضاظة .

توبي : ها ، يا طيري الجميل ، كيف انت يا كنتكوتي ؟

ملفوليو : سيدي ، ارجوك !

توبي : أيا حسّونتي ، تعال معي . لا يارجل ، لا يليق بالوقار ان

يلعب المرء بنوى الكرزمع الشيطان^(٥) . خزاه الله ، من فحّام
قذر !

١٢٠ ماريا : اجعله يقرأ صلاته . سيرتوبي ، اجعله يصلي .

ملفوليو : صلاتي ، ياسليطة ؟

ماريا : لا ، والله ، انه يرفض ان يسمع كلمة عن التقوى .

ملفوليو : اذهبوا واشنقوا انفسكم جميعاً ! انكم مخلوقات ضحلة

(٣) ان يُسحر المرء امر يختلف عن مسّه بالجن ، او الشياطين . غير ان بعض المعتقد كان ان المسّ بالجن يتم
نتيجة لوقوع المرء تحت سحر ساحرة ، فيختلط الامران ، كما هنا .

(٤) اي الساحرة ، التي كانت تتعاطى الشفاء بالعقاقير والتعازيم لطرد الجن .

(٥) فيكون بذلك قد رفع الكلفة مع الشيطان .

خاملة . انا لست من طينتكُم . وستعرفون المزيد بعد اليوم .
(يخرج)

توبي : معقول ؟
قابيان : لو مُثِّل هذا الان على مسرح ، لشجبتَه بأنه رواية غير
محتملة .

١٣٠ توبي : حتى روحه عُديت بحيلتنا عليه ، يارجل .
أرييا : ولكن لنألحقهُ ، لئلا تتعرَّض الحيلة للهواء ، وتفسد .
شبيان : لسوف نُجَنِّهه بالفعل .
سريا : فيزداد البيت هدوءاً .
توبي : تعالي ، سنضعه في غرفة مظلمة ونقيده^(٦) . قريبتني منذ
الان تعتقد انه مجنون . ولنا ان نستمر بالامر هكذا ، لمتعنا
وعقابه ، الى ان تُرهق تسليتنا تعباً ، وتحثنا على ان نرحمه .
وعندها سنأخذ الحيلة الى محكمة الناس ونتَّوَجَّح مكتشفة
المجانين .. ولكن انظري ، انظري !

يدخل السير اندرو

١٤٤ قابيان : مادة اخرى لمهرجان الاول من أيار^(٧) !
اندرو : هاهو التحدي . اقرأوه . والله جعلت فيه الخَلَّ والفلفل^(٨) .
قابيان : أهكذا بهَرَّتُهُ ؟
اندرو : نعم ، والله . اقرأوه .
توبي : هات . (يقرأ) «يافتى ، مهما تكن ، فانك أجرب ..»
قابيان : جيد ، وشجاع .
توبي : (يقرأ) «لاتعجب ولا تندهش في نفسك اذ ادعوك كذلك ،

(٦) كالمجانين .

(٧) كان الاول من ايار في انكلترا يوماً للمهو الجماعي والرقص والشرب . وتقام فيه ضروب من الالعب الصاخبة .

(٨) كناية عن اللغة الحادة والغضبى .

- لأنني لن أبدي لك السبب .»
- ١٥٥ فابيان : ملاحظة جيدة ! انها تبعدك عن ضربة القانون .
توبي : (يقرأ) «تأتي الى السيدة اوليفيا ، وهي امام عينيّ تعاملك بلطف . ولكنك تكذب في نحرّك ، وليس هذا ما اتحدّاك بشأئه .»
- ١٦٠ فابيان : مختصر ، ومفيد .
توبي : (يقرأ) «سأتربّص لك في طريقك الى منزلك ، فإذا شاء لك حظك ان تقتلني -»
فابيان : جيد .
توبي : (يقرأ) «فأنك تقتلني كندل ووغد .»
فابيان : مازلت في مأمن من القانون . جيد .
توبي : (يقرأ) «الوداع ، ورحم الله روح واحد منا ! قد يرحم الله روحي ، ولكن املي افضل من ذلك ، ولذا ، فخذ حذرك .. صديقك ، طبقاً لمعاملتك له ، وعدوك اللدود ، أندرو اغيوجيك .»
- ١٧٠ اذا لم تحركه هذه الرسالة ، فلن تحركه ساقاه . سأسلّمه اياها .
ماريا : قد تجد الفرصة المناسبة جداً لذلك . فهو الان يبحث امراً مامع سيدتي ، وسيغادر قريباً .
توبي : اذهب ، سير أندرو ، واكن له في المنعطف من البستان ، كشرطي المؤخّرة . وحالما تراه ، امتشق السيف . وحين تمتشقه ، تفوّه باشنع الشتائم . اذ كثيراً ما نجد ان الشتيمة الشنيعة ، بنبرة العجرفة وحدة الرنين ، تؤكد رجولة المرء اكثر من اي برهان اخر . هيا ! -
- ١٨٤ اندرو : لا ، دعني وحدي للشتائم !
(يخرج)
توبي : والان ، لن اسلم هذه الرسالة .. لان تصرّف هذا السيد

الشاب يدلّ على حُسْن المقدرة وطيب النشأة . ومهمته بين سيده وقريبتى تؤيد ذلك . ولذلك ، فان هذه الرسالة ، لجهالتها الرائعة ، لن تخلق في الفتى اي رعب ، وسيكتشف انها مرسلّة من احمق . غير انني ، ياسيد ، سأبلّغ التحدي شفهيّاً ، وانسب الى اغيوجيك الشهرة بالشجاعة ، وادفع السيّد (لانني اعلم ان شبابه سيتقبل ذلك كما ينبغي) الى تصوّر رهيب ، لسخطه ، وبراعته ، وعنفه ، واندفاعه . وهذا سيرعب كليهما فيقتل احدهما الاخر بالنظرات ، كالباسيلسك^(٩) .

تدخل اوليفيا وفيولا

فابيان : ها انه قادم مع قريبتك ، فلنفسح لهما المجال الى ان يستأذن ، ثم نذهب في اثره على الفور . ٢٠٠

توبي : وفي اثناء هذا سأفكر في رسالة رهيبة ابّلغها كتحدٍّ للمبارزة .

(يخرج السير توبي ، وفابيان ، وماريا)

اوليفيا : لقد أسرفتُ في القول لقلبٍ من حجر وبالغتُ في تعريض شرقي لللاذى . ٢٠٥

وفي نفسي ما يوبخني على خطأي ، لولا انه خطأ عنيد قوي يهزأ من كل توبيخ .

فيولا : وبقدر ما تدفعك لوعة حبك ، يندفع حزن سيدي وأساه .

(٩) الباسيلسك حيوان خرافي ، له جسد الافعى ورأس الديك ، كان يعتقد انه يُفقس من بيضة ديك برقود الافعى عليها ، وانه يقتل بنظراته .

- اوليفيا : هاك ، البس هذه الجوهرة من اجلي . انها صورتني .
 ٢١٠ لاترفُضُها ؛ فهي لا لسان لها لتتحرَّش بك .
 وارجوك ، تعال غداً مرة اخرى .
 ما الذي ستطلبه مني واتمَّنع ،
 مما يقدِّمه الشرف ، مادام مصوناً ، اذا استعُطي ؟
 فيولا : لا شيء سوى هذا - حبك الصادق لسيدي .
 ٢١٥ اوليفيا : وكيف لي ، مع شرفي ، ان اعطيه
 ما اعطيته لك ؟
 فيولا : سأجعلُك في جِلِّ منه .
 اوليفيا : تعال غداً مرة اخرى . وداعاً !
 شيطان مثلك بوسعه
 ان يحمل رُوحِي الى الجحيم .
 (تخرج)

يدخل السير توبي وفابيان

- توبي : ايها السيد ، كان الله معك !
 ٢٢٠ فيولا : ومعك ، سيدي .
 توبي : اية وسيلة للدفاع لديك ، فعليك بها . ماهي طبيعة
 الاساءات التي اسأت بها اليه ، لست ادري . ولكن المترصّد
 لك ينتظرك في نهاية البستان ، ملؤه الحقد ، دموياً كالصياد .
 أشهر مهنُك^(١٠) ، ولا تكن ونيئاً في استعدادك ، لان مهاجمك
 سريع ، وماهر ، وماحق .
 فيولا : انت مخطيء ، سيدي . فانا مطمئن الى ان لا احد لديه
 سبب للشجار معي . وذاكرتي حرّة وخالية من كل
 ٢٣٠ صورة لأذى اقترفته بحق اي انسان .
 توبي : أوكد لك انك ستجد الامر على غير ما تظن . ولذا ، ان كنت
 تقدّر حياتك بثمان ، خذ الحذر . لان خصمك فيه كل ماقد

(١٠) توبي يتمتع بمتنطقه في كل مايقول .

يزوّده به الشباب ، والقوة ، والمهارة ، والغضب .

فيولا

: ومن هو ، ارجوك ، سيدي ؟

توبي

: أنه فارس ، وقد لُقّب بذلك بسيفٍ لم يعرف الدم في ظروف سجادية^(١١) . غير انه شيطان مريد في العراك الخاص . ولقد طَلَّق الروح عن الجسد ثلاث مرات . وسخطه في هذه اللحظة عاتٍ لن يرضى إلا بحشرجات المنية والقبر .

٢٤٣

«نعم أولا» ، هذه كلمته . «خذها او اتركها .»

فيولا

: سأعود الى الدار واطلب من السيدة حماية لخروجي . ما انا بالمقاتل ، وقد سمعت عن ضرب من الرجال يفرضون الشجار قصداً على غيرهم ، امتحاناً لشجاعتهم . ولعل هذا الرجل من ذاك القبيل .

توبي

: لا ياسيدي . غضبه ناجم عن اذى يبرّره . ولذا ، عليك به ، وحقق له رغبته . ولن تعود الى الدار ، الا اذا تعهدت بمنازلة معي ، لك ان تنازلني فيها بالقدر نفسه من السلامة . اذن ، اليه ! او جَرَّد سيفك عارياً كما خلقه ربه ! لان عليك ان تدخل في هذا ، او تقلع عن حمل الحديد حول خصرك .

٢٥٥

فيولا

: هذا تصرف خشن لا افهمه . التمس اليك ان تقدّم لي خدمة كيّسة ، فتستعلم من الفارس ماهي اساءتي اليه . انها نتيجة اهمال ، لا نتيجة قصد مني .

توبي

: سأفعل ، سيدي . سينيور فابيان ، ابق مع هذا السيد حتى رجوعي .

(يخرج)

فيولا

: ارجوك ياسيد ، اتعرف شيئاً عن هذا الموضوع ؟

فابيان

: اعرف ان الفارس ساخط عليك حدّ الفصل القاتل ،

(١١) اي انه منح اللقب في القصر . وهو واقف ، اوراق ، على السجّاد ، وليس لقتاله في الميدان ، وهذا امر شائع في النظام الملكي البريطاني ، وانظمة اخرى كثيرة ، منذ زمن بعيد .

٢٦٥

ولكن لا اعرف شيئاً عن الظروف .

فيولا

: لطفأ ، اي نوع من الرجال هو ؟

فابيان

: لن تقرأ في شكله ذلك الوعد المدهش الذي قد تجده فيه
عندما تمتحن شجاعته . فهو في الواقع ، سيدي ، خصم لن
تلقى مثله في اية منطقة من ايليريا ، مهارة ، ودموية ،
ومَحَقاً ... اتسير نحوه ؟ سأصلح بينكما ان أستطعت .

فيولا

: سأكون ممتناً لك جداً ان فعلت ، فانا شخص يؤثر الذهب
برفقة الكاهن على الذهب برفقة الفارس^(١٢) . ولا يهمني من
يعرف ذلك عن طبيعتي .

٢٧٧

يدخل السير توبي والسير اندرو

في الطرف الاقصى من البستان

توبي

: والله يارجل انه الشيطان بعينه . لم أرقط نمرة شرسة
مثله . تبادلت معه طعنة او اثنتين والسيف من كليتا في غمده ،
واذا هو يعيد الطعنة بحركة قاتلة يستحيل ردّها . وعند
الجواب عليها يعيد الكرّ بثقة كتقة قدميك وهما تضربان
الارض التي تقفان عليها . يقولون انه كان مبارز الشاه .

٢٨٥

أندرو

: تبا لهذه العملية ، لن اتدخل بشأنه .

توبي

: نعم ، ولكنه يرفض الان التراضي ، وفابيان يكاد يعجز عن
كبحه هناك .

أندرو

: الا تعساً لها ! لو حسبت انه شجاع ، وبارع هكذا
بالسيف ، لقلت لعنه الله قبل ان انازله . دعه يتناسى الامر ،
اعطه حصاني ، كابيليت الاشهب .

توبي

: سأقدّم الاقتراح . قف هنا ، وتظاهر بالجرأة . ستنتهي
هذه بدون هلاك ارواح . (جانبياً)

٢٩٥

وسأركب حصانك والله ، كما اركبك انت .

(١٢) اي انها تؤثر الذهب الى الهيكل (للزواج) على الذهاب الى الميدان (للقتال)

يدخل قابيان وفيولا

(لقابيان) عندي حصانه لتسوية الشجار . لقد اقنعت ان الفتى
شيطان .

فابيان : وهو ايضاً مرتعب منه . ويلهث ، وقد شحّب لونه ، كأن دَبّاً
على عقبه .

توبي : (لفيولا دون ان يسمعه اندرو) لاعلاج ، سيدي . انه يصر
على منازلتك لانه اقسم يميناً على ذلك . وقد غيّر فكره حول
الشجار ، ويرى الان انه يكاد لا يستحق التحدث فيه .
ولذلك ، أشهر سيفك دعماً ليمينه . وهو يؤكد انه لن يؤذيك .
فيولا : (جانبياً) وقاتي الله شره ! اقل شيء سيجعلني اعلن لهم كم
ينقصني من الرجولة .

فابيان : اذا وجدته هائجاً ، تراجع .

توبي : (عائداً الى اندرو) هيا ، سير آندرو ، لاعلاج . يريد
السيد ، حفاظاً على شرفه ، ان ينازلك في جولة واحدة ،
وبموجب قانون المبارزة لامجال له لتجنّب ذلك . ولكنه
وعدني ، لانه سيد وجندي ، بأنه لن يؤذيك . هيا ، اليها !
آندرو : ارجو من الله ان يكون عند وعده !

(يجرّد سيفه)

يدخل انطونيو

فيولا : اؤكد لك انني افعلها ضد ارادتي . (تجرّد سيفها)

انطونيو : (لآندرو) اغمد سيفك . اذا كان هذا السيد الشاب
قد أساء اليك ، تحمّلتُ انا مسؤوليته .

توبي : انت ، سيدي ؟ ومن تكون انت ؟

انطونيو : (مجرداً سيفه) انا رجل يجرأ ، من اجل من يحب ، ان
يفعل اكثر مما سمعته يتباهى بما سيفعل .
توبي : ان تتحمل مسؤوليته ، فاناك ! (يجرد سيفه)

يدخل ضابطان

فابيان : أ ، سيرتوبي الكريم ، توقف ! جاءت الشرطة .
توبي : (لانطونيو) سأكون معك بعد لحظة .
فيولا : (للسير اندرو) رجاء ، سيدي ، إغمد سيفك
إن سمحت .
اندرو : سأفعل ياسيدي . وبما وعدتك سأكون صادقاً ككلمتي .
ولسوف تمتطيه مرتاحاً ، وهو سلس القيادة .
الضابط (١): هذا هو الرجل . قم بواجبك .
الضابط (٢): انطونيو ، ألقى القبض عليك بدعوى من الكونت
اورسيتو .

انطونيو : انت واهم بي ، ياسيدي .
الضابط (١): ابدأ ، سيدي ، ابدأ . اعرف وجهك جيداً ،
ولو انك لاتضع قبعة الملاح على رأسك .
خذه . وهو يعلم انني اعرفه خير معرفة .
انطونيو : لابد من الطاعة . (لفيولا) هذه نتيجة بحثي عنك .
ولكن لاعلاج ، وعلي ان اجابه التهمة .
ما الذي ستفعل ، وحاجتي الان
تجعلني اطلب منك اعادة كيبي ؟ ويحزنني
ما لا استطيع فعله من اجلك اكثر
مما سيحدث لي . اراك مذهولاً ،
ولكن لاتزعج نفسك .

الضابط(٢): هيا ، سيدي ، لنذهب .

انطونيو : أتوسل اليك ، اعطني بعض تلك النقود .

فيولا : اية نقود ياسيد ؟

٣٥٠

لأنك أبديت لي هنا اللطف والحسنى ،

ولأنني أيضاً يستحثني سوء حالك الآن ،

فأنني من قدرتي القليلة الهزيلة

أقرضك بعض المال . فما املك ليس بالكثير .

وسأقاسمك هديتي .

قف ، هاك نصف خزينتي .

٣٥٥

انطونيو : اترفض إسعافي الان ؟

امن المحتمل ان خدماتي لك

يعوزها الاقناع ؟ لاتجربني في بؤسي ،

فيجعل مني رجلاً له من الخسة مايدفعه

الى تعنيفك بشأن كل ما صنعتُ لك

٣٦٠

من معروف

فيولا : لا اعرف معروفاً منك ،

ولا اعرفك صوتاً ولا ملامح .

واني لاكره العقوق في المرء

اكثر من الكذب ، والغرور ، والهذر ، والسكر ،

او اية لوثة رذيلة تقيم قوتها المفسدة

٣٦٦

في دمنا الضعيف .

انطونيو : يا للسماء !

الضابط(٢): هيا ، سيدي ، ارجوك ، تحرّك .

انطونيو : دعني اتكلم قليلاً . هذا الفتى الذي تراه هنا

اختطفته من بين شدّقي الموت وهما شبه مطبقين عليه ،

٣٧٠

واسعفته بقداسة الحب ،

ولصورته ، التي حسبتها تعدُّ
 بجدارة أهل للتبجيل ، محضتُ إخلاصي .
 الضابط(١): وما هَمُّنا من ذلك ؟ الوقت يمر . هيا !
 انطونيو : ولكن ، أه ، اذا بهذا الإله صنم حقير !
 ٣٧٥ لقد جلبت العار للوجه الجميل ياسباستيان .
 ففي الطبيعة مامن عيب سوى القلب ،
 ووحدَه القاسي يجب ان يسمَّى بالمشوّه .
 جمالُ هي الفضيلة ، ولكن الرذيلة الجميلة
 صندوق خاوي زخرفه الشيطان .
 الضابط(١): جُنَّ الرجل ! أدفعه ! هيا ، هيا ياسيد .
 انطونيو : قُذني .
 ٣٨٠

(يخرج مع الضابطين)

فيولا : احسب ان كلماته تنبئ عن لوعة عميقة
 فيصدق نفسه . ولكني لا اصدق نفسي^(١٣) .
 تحقق ياخيالي ، أه ، تحقق ،
 ٣٨٥ ان يحسبوا الان . يا أخي الحبيب ، انني انت !
 توبي : تعال يا فارس ، تعال يا فابيان ، ولنتهامس
 بالأمثال والحكم^(١٤) .
 فيولا : ذكر سباستيان بالاسم ، وانا ارى اخي
 ٣٩٠ حياً كلما نظرت في مرآتي . هكذا بالضبط
 كان اخي شكلاً ووجهاً ويتصرف
 دوماً على هذا النحو لباساً ولوناً وزينة ،
 ولذا قلّدتُهُ . فاذا صدق ظني ،
 فما ارقّ العواصف ، وما اعذب اللجج المالحَة في حبها !
 (تخرج)

(١٣) اخذت تتخيل ان اخاها حي ، لان انطونيو توهم انها هو ، فجعلت تتمنى ما لاتصدقهُ .

(١٤) يقول ذلك ساخرأً من «الامثال والحكم» التي نطق بها انطونيو . ومن همس فيولا لنفسها .

٣٩٥

توبي : ياله من ولد غادر حقير ، واجبن من ارنب .
وغدره ظاهر في انه يترك صديقه هنا في ضيقه وينكره . اما عن
جبنه ، فسل فابيان .

٤٠٠

فابيان : جبان ، يعبد الجبن ، تقئ فيه !
أندرو : والله سأذهب في اثره وأضربه !
توبي : اذهب . اصفعه بقوة ، ولكن لاتجرّد سيفك ابداً .
أندرو : واذا لم اصفعه - (يخرج)
فابيان : هيا ، لنرى النتيجة .
توبي : اراهن على اي مبلغ ان النتيجة صفر !
(يخرجان)

المشهد الاول

امام منزل اوليفيا

يدخل سباستيان والمهرج

المهرج : اتريدني ان اصدق انني لم أرسل اليك ؟
سباستيان : هيا ، هيا ، انت رجل احمق . اليك عني .
المهرج : صامدُ والله ! لا ، انا لا اعرفك ، ولا انا أرسلتني اليك
سيدتي ، لأمرِك بالمجيء للتحديث اليها ، ولا اسمك السيد
سيزاريو ، ولا هذا أنفي ، ايضاً . كل ما هو كذا ، ليس بكذا .
سباستيان : من فضلك ، افرغ بلاهاتك في مكان آخر .
انت لاتعرفني .

١٠

المهرج : افرغ بلاهاتي ! لقد سمع هذه الكلمة من رجل ، عظيم ،
وراح يطبقها الان على بهلول . افرغ بلاهاتي ! اخشى ان
الدنيا الخرقاء هذه غدت كثيرة التصنع والتخلع . من فضلك
الان ، انزع عنك افتعالك ، واخبرني ماذا افرغ لسيدتي .
أفرغ لها انك قادم ؟

سباستيان : من فضلك ايها المهرج المستعبط ، انصرف عني . هاك
نقوداً مني . اذا توانيت اكثر ،
اعطيتك ما هو اسوأ .

٢٠

المهزج : والله ان يدك لمبسوطة . هؤلاء العقلاء الذين يعطون
البهاليل نقوداً يكسبون سمعة جيدة - بعد الشراء بربع
عشرة سنة .

يدخل السير اندرو ، والسير توبي ، وفابيان
اندر : والان ، ياسيد ، هل التقيت ثانياً ؟ هاك !
(يضرب سباستيان)

سباستيان: بل هاك أنت ! خذ ، خذ !
(يضرب السير اندرو)

هل جُن الناس جميعهم ؟
توبي : توقف ، سيدي ، وآلاً قذفت بخنجرك فوق الدار^(١) .
(يمسك بسباستيان)

المهزج : سأخبر سيدتي بهذا على الفور . لن اكون في
محل البعض منكم ولولقاء فلسين !
(يخرج)

توبي : هيا ، سيدي ، كفى !
اندر : لا ، اتركه . ساتبع طريقة اخرى في شأني معه . سأرفع
عليه دعوى تهجم ، ان كان في ايليريا قانون ومحاكم . ولو
انني انا الذي ضربته أولاً ، ولكن ماهم .
سباستيان: اترك يدي !

توبي : لا ، سيدي ، لن اترك . هيا ، يافتاي الجندي ، اغمد
حديك . لقد استدميت ! هيا .
سباستيان: سأنزعه عني ! (يخلص نفسه من قبضته)

ماذا تريد الان ؟
إن تجرؤ على تجربتي أكثر ، سُل سيفك .
(يسل سيفه)

(١) اي حيث لا تستطيع استعادته .

توبي : ماذا ، ماذا ؟ اذن لابد لي من درهم او درهمين من دمك
الوقح هذا .

(يسل سيفه)

تدخل اوليفيا

اوليفيا : توقف ، توبي . اطالبك بحياتك ان تتوقف !
توبي : سيدتي !
اوليفيا : الن تكف يوماً عن هذا التصرف ؟ ايها التّعس الغليظ .
يامن لا يصلح الأللجبال والمغاور الوحشية ،
حيث لايلقن الادب ! أغرب عن وجهي !
لاتغضب ، عزيزي سيزاريو .
ايها الجلف ، انصرف !

(يخرج السيرتوبي ، والسير اندرو ، وفابيان)

٥٠ ارجوك ، يا صديقي الكريم ،
حكّم حكمتك الوادعة ، لا غضبك ،
في هذا المتعدّي الارعن الظالم
على امنك . تعال معي الى منزلي
فأروي لك هناك عن المقالب العبثية الكثيرة
٥٥ التي دبرها هذا الاخرق ، لعلك بذلك
تبتسم لما حدث لك .. يجب ان ترافقني ،
لا ترفض . قاتل الله روحه عني !
لقد روع فيك قلباً مسكيناً هولي .
سباستيان : مامذاق هذا ؟ كيف يجري التيار ؟
٦٠ اما انني جننت ، او انني احلم .

فليغمر الخيال عقلي في نهر النسيان -
واذا كان هذا حلماً ، فلانم الى الابد !
اوليفيا : هيا ، ارجوك ، تعال ، ليبتك ترضى بطاعتي !
سباستيان : سيدتي ، سأرضى .
اوليفيا : آ ، قل ذلك وافعله معاً !

المشهد الثاني

منزل اوليفيا

تدخل ماريا ، ومعها المهرج

ماريا : ارجوك ، البس هذه الجبة وهذه اللحية ، واجعله يعتقد انك القسيس السير توباس . بسرعة . وفي هذه الاثناء سادعو السير توبي .

(تخرج)

المهرج : طيب ، سألبسها ، وسأتنكر بها ، وبالييتني كنت اول من تنكر بجبة كهذه . ليس لي من طول القامة مايكفي لمظهر القسيس ، ولا من الهزال مايكفي لاعتقاد الاخرين انني طالب علم مجتهد . ولكن ان يقال عن المرء انه انسان امين ورب بيت فاضل فيه من الثناء ما في قولهم «انسان حريص وباحث كبير» .

١٠

جاء المتكافلان .

يدخل السير توبي وماريا

توبي : بورك فيك ، ابانا القسيس .

المهزج : طاب نهارك ، سير توبي . ناسك قديم في مدينة براغ
ماشاهد قط الحبر والقلم ، قال قولاً ظريفاً لقريبة الملك
غوربودك^(١) : «ان يكون ذلك كائناً ، هو كائن^(٢)» . وهكذا ، بما
انني الاب القسيس ، فانني الاب القسيس . لان ما «ذلك» الا
ذلك ، وما «الكائن» الا الكائن .

توبي : عليك به ، سير توماس !
المهزج : (رافعاً صوته ، وقد غيّرهُ) اقول ، سلام على من في هذا
السجن !
توبي : هذا الرجل مزور بارع . انه رجل طيب .

٢٠

ملفوليو في الداخل ، حبيباً

ملفوليو : من المتكلم هناك ؟
المهزج : السير توباس القسيس ، القادم لزيارة المجذوب ملفوليو .
ملفوليو : سير توباس ، سير توباس ، سير توباس الكريم ، اذهب الى
سيدتي -

المهزج : اخرج ايها الشيطان المغالي ! كيف تعذب هذا الرجل ! ألا
تتحدث الا عن السيدات ؟

توبي : أحسنت ، ابانا القسيس !
ملفوليو : سير توباس ، لم يظلم انسان مثلي قط . سير توباس
الكريم ، لاتظن انني مجنون . لقد وضعوني
هنا في ظلام فظيع .

٣٠

المهزج : إخساً ، يا أبلّيس الماكر ! اني اخاطبك بألف العبارات ،

(١) احد ملوك انكلترا القدامى . اما الإشارة الى احدى قريباته فمن اختلاق المهزج
(٢) يتلاعب المهزج على بعض سفسطات اهل الفلسفة المدرسانية (الديسكولاستية) من ان الجدل انما ينشأ عن
الفرضيات المعروفة مسبقاً .

لأنني من هؤلاء الدمثين الذين يعاملون الشيطان نفسه
بكياسة . اتقول ان منزلك مظلم ؟

ملفوليو : كالجحيم ، سيرتوباس .

المهزج : ولكن له نوافذ بارزة شفافة كالمتاريس ، وصفّ الشبابيك
العليا باتجاه الجنوب الشمالي يتألق كالابنوس ، وتشكورغم
ذلك من عائق الرؤية ؟

ملفوليو : انا لست مجنوناً ياسيرتوباس . واقول لك ان هذا المنزل
مظلم .

المهزج : غلطان انت ، يامجنون . فانا اقول ان لاطلام إلا الجهل ،
وانت حائر فيه اكثر مما حار المصريون في ضبابهم^(٣) .

ملفوليو : وانا اقول ان هذا المنزل مظلم كالجهل ، وان يكن الجهل
مظلماً كالجحيم . واقول ان انساناً لم يُظلم مثملاً ظلمت . وما
انا بالمجنون اكثر منك . امتحني بأي سؤال منطقي .

٥٠

المهزج : مارأي فيثاغورس بالطيور البرية^(٤) ؟

ملفوليو : ان روح جدتنا قد تتقمّص طيراً ، فتسعد .

المهزج : وما ظنك في رأيه ؟

ملفوليو : ظني ان الروح نبيلة ولا أويد رأيه .

المهزج : وداعاً . إبق ابدأ في الظلام . عليك ان تؤمن برأي

فيثاغورس قبل ان اعترف بعقلك ، وتخشى ان

تقتل عصفوراً لئلاً تطرد منه روح جدتك . وداعاً .

٦٠

ملفوليو : سيرتوباس ، سيرتوباس !

توبي : سيرتوباس البديع الرائع !

المهزج : متمكّن انا من كل الصنائع .

(٣) الإشارة هنا الى (الضربة التاسعة) التي انزلها الله . بطلب من موسى . بالمصريين لرفضهم خروج اليهود من

مصر ، كما جاء في احد اسفار التوراة .

(٤) يشير الى رأي فيثاغورس القائل بتناسخ الارواح .

ماريا : كان بوسعك ان تفعل هذا بدون لحيتك وجبتك . فهو لايراك .

توبي : خاطبه بصوتك انت ، وجئتني بوصفٍ لحاله .. (الى ماريا)
اتمنى لو ننهي هذا المقلب . واذا استطعنا تخليصه بصورة ملائمة ، فأنني سأرتاح ، لان قريبتني تجدني قد اوغلت في السوء بحيث لا يستطيع متابعة هذه اللعبة حتى نهايتها وانا آمن . (الى المهزج) تعال بعد قليل الى غرفتي .
(يخرج مع ماريا)

المهزج : (يغني بصوته المؤلف)

«أيها الطير الطائر مَرَحاً

أخبرني عن سيدتك ..»^(٥)

ملفوليو : يا بهلول !

المهزج : «سيدتي ، وربّي ، قاسية !»

ملفوليو : بهلول !

المهزج : «لماذا ، لماذا ؟ يا أسفي !»

ملفوليو : بهلول ، اسمعني !

المهزج : «حبيبها اليوم سواي !» من الذي ينادي ؟

ملفوليو : يا بهلول يا طيب ، اذا اردت ان تكسب خيراً عني ، اسعفني

بشمعة ، وقلم ، وحبر ، وورق ، وقسماً بشرفي ، سأحيا العمر شاكراً لك فضلك .

المهزج : السيد ملفوليو ؟

ملفوليو : نعم ، يا بهلول ، يا طيب .

المهزج : وا اسفاه ، كيف وقعت عن مواهبك الخمس^(٦) ؟

ملفوليو : لم يعامل انسان معاملة سيئة قط مثلي .

وانا مالك لمواهي الخمس ، مثلك ، يا بهلول .

(٥) من الاغاني المعروفة يومئذ .

(٦) كانت المواهب الخمس هي القريحة ، الخيال ، الفنتزة ، التقدير ، والذاكرة .

المهزج : مثلي فقط ؟ إذن انت حقاً مجنون ، ان لم تكن في مواهبك
خيراً من البهلول .

ملفوليو : عامّلوني كشيء ، لا كأنسان ، يضعونني في الظلام ،
يرسلون اليّ قُسُساً ، حميراً ، ويعملون ما بوسعهم
ليجابهوني بأنني فقدت عقلي .

المهزج : خذ الحذر في ماتقول . القسيس هنا . (مقلداً صوت
القسيس) ملفوليو ، ملفوليو ، اعادت السماء لك عقلك !
حاول ان تنام ودع عنك ثرثرتك الفارغة .

١٠٠ **ملفوليو** : سيرتوباس !

المهزج : (مراوحاً بين صوته الحقيقي وصوت القسيس المزعوم) لا
تسترسل في الحديث معه ، يامحترم . - من ؟ انا ،
ياسيد ؟ - لا انا ، ياسيد . كان الله معك ياسيرتوباس
الكريم ! - اي والله ، أمين . - حاضر ، سيدي ، حاضر .

ملفوليو : بهلول ، بهلول ، بهلول ، اسمعني !

المهزج : آسف ، سيدي . عليك بالصبر . ماذا تقول ، سيدي ؟
يوبخونني على الحديث اليك .

ملفوليو : يابهلول ، ياطيب ، اسعفني بشيء من الضياء ، وشيء من
الورق . اؤكد لك انني مالك عقلي كأني رجل في ايليريا .

١١٠ **المهزج** : ياليتك كنت ، ياسيدي !

ملفوليو : قسماً بيدي هذه . يابهلول ، اليّ ببعض الحبر والورق ،
والضياء . واحمل ماسأكتبه إلى سيدتي . ولسوف تستفيد
اكثر مما افادك حمل اية رسالة في حياتك .

المهزج : سأسعفك . ولكن اصدقني القول : ألست مجنوناً ؟ ام انك
تنظاھر ؟

ملفوليو : صدّقني ، لست مجنوناً . انا لا اكذب عليك .

المهزج : ولكنني لن اصدق مجنوناً الى ان ارى دماغه . وساتي
لك بضياء وورق وحبر .

١٢٢

ملفوليو : سأكافئك اعظم مكافأة ارجوك ، اذهب .
المهزج : (يغني)

سأذهب ياسيدي
وبسرعة ياسيدي
سأكون ثانيةً معك ،
بلحظة واحدة ،
«كصاحب الرذيلة»^(٧)
في سالف الازمان
لاخدم حاجتك -
وهو بخنجره الخشبي
وسخطه وغضبه
يصيح للشيطان «هاها !»
وكالفتى المجنون يقول :
«أظفارك ، بابا ، هل اقلّمها ؟»
ياشيطان ، ياهمام ، وداعاً !

١٣٠

(يخرج)

(٧) في مسرحيات «الاخلاقيات» القديمة كان «صاحب الرذيلة» يمثل دوراً يعاكس فيه الشيطان بسيف خشبي ، ويتطوع لتقديم اظفار مخالفه الطويلة . واغنية المهزج مستوحاة من هذا الوضع الساخر .

المشهد الثالث

بستان اوليفيا

يدخل سياستيان

هذا هو الهواء ، تلك هي الشمس الرائعة^(١) ،
هذه اللؤلؤة اعطتني اياها ، اني احسّها واراها .
ولئن يكن ما يحيطني هو العجب ،
الا أنه ليس الجنون . اين انطونيواذن ؟
لم اجده في نُزُل «الفيل» ،
ولكنه كان هناك ، وهناك وجدت من يعتقد ،
انه راح يذرع المدينة بحثاً عني .
ولكان نصحه الان يخدمني كما الذهب .
وان تُحسن روعي الجدال مع الحواس مني
بأن هذا قد يكون ضرباً من الخطأ ، لا ضرباً من
الجنون ،
فان هذه الحادثة ، وهذا الفيض من الحظ ،
يفوقان كل مثل وكل منطق ،

(١) يريد ان يقول انه الان يرى الاشياء على ما هي فعلاً عليها . وانه لايعاني من وهم او هلوسة .

بحيث أجدني مستعداً للشك في عيني
ومناقشة عقلي ، وهو الذي يقنعني
بالاعتقاد بأي شيء سوى أنني مخبول
أو ان السيدة مجنونة ، ولو كانت كذلك ،
لما استطاعت حكم بيتها ، وأمر اتباعها ،
والأخذ والعطاء في الأمور ، وتصريفها
على هذا النحو من النعومة ، والفتنة ، والقرار ،
كما أراها تفعل . لا بد أن في الأمر شيئاً
خادعاً . ولكن هاهي السيدة قادمة .

تدخل اوليفيا ، ومعها كاهن

اوليفيا : لا تلمني على هذه العجلة . ان يكن قصدك شريفاً ،
اذهب معي ومع هذا الكاهن
الى الكنيسة القريبة . وهناك ، امامه ،
وتحت السقف المكرس
اعطني عهد ايمانك كاملاً^(٢) ،
لعل روحي ، وهي شديدة الشك والغيرة ،
تحيا في سلام وطمأنينة .
ولسوف يتكتم بالامر ،
الى ان تقرر انت اعلانه على الملأ
يوم نقيم حفل زفافنا
وفق محتدي ومنزلتي . فما قولك ؟
سياستيان: سأتابع هذا الرجل الصالح ورافقك ،

(٢) العهد . هنا ، هو عهد الخطوبة ، وكانت الخطوبة في عصر شكسبير ملزمة أكثر مما اوضحت في العصور اللاحقة ، وترافقها شعائر دينية تأكيداً على ثباتها .

وحين أقسم على العهد ، سأصْدُقُ فيه الى الابد .
اوليفيا : اذن ، سربنا ، ابانا الصالح . ولتشرق السماء
لكي تنظر بعين الرضا الى فعلي هذا !

الفصل الخامس

المشهد الاول

امام منزل اوليفيا

يدخل المهرج وفابيان

- فابيان : ان كنت حقاً تحبني ، دعني ارى رسالته .
المهرج : حقق لي طلباً اخر .
فابيان : اي شيء .
المهرج : لاترغب في رؤية هذه الرسالة .
فابيان : هذا كأنني وهبتك كلباً ، ولقاءه اطلب كلبى مرة اخرى .

يدخل الدوق ، وفيولا ، وكوريو ، وسادة

- الدوق : هل تنتمون الى السيدة اوليفيا ، ايها الصاحب ؟
المهرج : نعم ، سيدي ، نحن بعض من ملحقات زينتها .
الدوق : اعرفك جيداً . كيف حالك ، ايها الطيب ؟
المهرج : حقاً سيدي ، بخير لاعدائي ، وبسوء لأصدقائي .
الدوق : على العكس بالضبط : بخير لأصدقائك .
المهرج : لا ، سيدي ، بسوء .
الدوق : وكيف يمكن ان يكون ذلك ؟

المهزج : والله ، سيدي ، هم يمتدحونني ويجعلون حماراً مني . اما اعدائي فيقولون لي بصراحة انني حمار . وهكذا فانني ، مع اعدائي ، استفيد في معرفة نفسي ، ومع اصدقائي تُساء معاملتي . ولذا ، اذا كانت النتائج كالقبيلات^(١) ، واذا كانت السوالب الاربعة لديك تساوي موجبين اثنين ، اذن انت بسوء لاصدقائك وبخير لاعدائك .

٢٢

الدوق : هذا رائع !
المهزج : لا والله ياسيدي ، ولو انك يروق لك ان تكون احد اصدقائي^(٢) .

الدوق : لن تكون بسوء مني . هاك ذهباً .
المهزج : لولا انه كاللعب على حبلين ، لرجوتك ان تثني .
الدوق : أ ، مشورتك رديئة^(٣) .
المهزج : ضع فضيلتك جانباً لهذه المرة فقط ، ودع لحكم ودمك^(٤) يعملان بمشورتي .

٣٠

الدوق : طيب ، سأرضى بخطيئة اللعب على حبلين . هاك قطعة اخرى .
المهزج : واحدة ، اثنتان ، والثالثة هي الثابتة . وقديماً قالوا : «الثالثة تعوّض عن الكلّ» . والثلاثي ، سيدي ، ايقاع جيد للرقص ، او ان اجراس كنيسة القديس بينيت قد تذكرك - واحد ، اثنان ، ثلاثة .

الدوق : لن تستطيع بتهريجك ان تستخرج المزيد من النقود مني بهذه الرمية . اذا اعلمت سيدتك انني هنا للتحدث اليها ،

١ - هناك تفسير لتلاعب المهزج بالالفاظ في هدد العبارد يقول : بما ان القياس المنطقي يحتاج الى فرضيتين لتؤدي الى نتيجة واحدة . فلا بد من شخصين ليؤدي الى قبلة واحدة .

٢ - وبالتالي ، احد الذين يمتدحونني نفاقاً .

٣ - لانه يرجوه ان «يلعب على حبلين» .

٤ - اي : اندفاعك العفوي .

وجئتُ بها معك ، قد تزيد من يقظة سخائي .
المهزج : سيدي ، نؤم سخاطك الى ان اعود ! اني ذاهب ، الا انني لا
 اريدك ان تظن ان رغبتني في الاخذ هي خطيئة الطمع . ولكن ،
 كما قلتُ ياسيدي ، لياخذ سخاؤك غفوة ، وسوف اوقظه بعد
 برهتين .

(يخرج)

يدخل انطونيو وضابطان

فيولا : هذا هو الرجل الذي انقذني ، ياسيدي .
الدوق : ذلك الوجه اذكره جيداً .
 ٥٠ ولكن حين رأيته اخر مرة ، كان ملوثاً
 بالسواد كوجه فولكان^(١) بدخان الحرب .
 كان ريان سفينة قميئة ،
 لاقيمة لها من حيث الغاطس والحجم ،
 ولكنه قام بصراع مدمر بها
 ٥٥ ضد انبل سفينة في اسطولنا
 حتى ان الخاسرين انفسهم والحاسدين منا اطلقوا
 اللسان
 اعلاناً عن شرفه وشهرته . ما الامر ؟
الضابط (١) : اورسينو ، هذا هو انطونيو الذي
 سطا على السفينة «فينيق» وحمولتها
 عند عودتها من كاندي . وهذا هو الذي اقتحم
 سفينة «النمر» ، يوم فقد ابن اخيك ساقه .
 ٦١ هنا ، في الشوارع ، القينا القبض عليه

٥ - فولكان حذاء الالهة ، ووجهه دائم التلوث بدخان الكوري محددته .

- في مشادة خاصة ، غير عابىء بحالته المشينة .
- فيولا** : لقد احسن اليّ ، ياسيدي ، وجرّد سيفه
- ٦٥ انتصاراً لي . ولكنه في النهاية خاطبني بكلام غريب .
- ولا ادري ما السبب ، الا اضطرابه .
- الدوق** : ايها القرصان الشهير ، يالصف المياه المالحة !
- اية جرأة حمقاء القت بك تحت رحمتهم ،
- هؤلاء الذين كلّفْتهم غالياً بالمال والدم
- فجعلتهم اعداءك ؟
- انطونيو** : اورسينو ، سيدي النبيل ،
- ٧٠ اسمح لي ان انفض عني التسميات التي اعطيتها .
- ماكان انطونيو قرصاناً يوماً ، ولا لصاً ،
- ولو انني اعترف انني ، لاسباب ومبررات كافية ،
- عدوّ اورسينو . ما جرّني الا السحر هنا .
- ٧٥ ذاك الفتى العاق الذي هناك بجانبك
- انقذته من فم البحر الشرس ، من فمه الهائج المزبد ،
- وكان حطاماً ميؤوساً منه .
- حياته وهبتها انا له ، واليها اضفت
- حبي دونما حدّ ودونما تحفظ ،
- ٨٠ مكرّساً كلّ له . ومن أجله
- عرّضت نفسي ، لحبي له دون غير ،
- لخطر هذه المدينة المعادية .
- وجرّدت سيفي لادافع عنه عندما حوصر ،
- فلما ادّى ذلك الى القاء القبض عليّ ،
- حدا به غدره وخداعه :-
- ٨٥ اذ عزم على الايشاركني الخطر -
- الى مجابهتي بأنني لست من معارفه ،
- وغدا بطرفة عين كمن لم يرني لعشرين سنة ،

ورفض ان يعيد اليّ كيس نقودي
الذي كنت خصصته لاستعماله
قبل ذلك بأقل من نصف ساعة .

- ٩٠ **فيولا** : وكيف يمكن ان يكون ذلك ؟
الدوق : متى اتي الى هذه المدينة ؟
انطونيو : اليوم ، يامولاي . وقبل هذا لاشهر ثلاثة
لم تمر فترة ، ولو كان فيها فراغ دقيقة واحدة ،
ليلاً ونهاراً ، الا وقضيناها معاً متلازمين .

تدخل اوليفيا ومرافقوها

- الدوق** : هاهي ذي الكونتيسة قادمة ، ان السماء الان تمشي على
الارض
٩٦ اما بشأئك يارجل - فكلما تك يارجل محض جنون .
فهذا الفتى في خدمتي منذ اشهر ثلاثة .
ولكن المزيد حول هذا الامر بعد قليل . خذوه جانباً .
اوليفيا : ماذا يؤد سيدي ، سوى ذاك الذي لن يناله^(٦) ،
١٠٠ مما يبدو ان اوليفيا قد تخدمه فيه ؟
(لفيولا) سيزاريو ، ماوفيت بوعدك معي .
فيولا : سيدتي !
الدوق : اوليفيا الكريمة -
اوليفيا : ماذا تقول ياسيزاريو ؟ - سيدي الفاضل -
فيولا : مولاي يريد الكلام . واجبي يُسكتني .
١٠٥ **اوليفيا** : ان يكن على النعمة القديمة ، مولاي ،

٦ - تقصد حبها الذي يطلبه الدوق .

فانه ممجوج ثقيل على اذني

كالزعيق بعد الموسيقى .

الدوق : أدائماً قاسيةً هكذا ؟

اوليفيا : دائماً وفيّة هكذا .

الدوق : ماذا ، أاللعداد وفيّة ، ايتها السيدة الجارحة ، ١١٠

التي لهياكلها العاقّة المشؤومة

ابتهلتُ روعي بأتقى التّقديّات التي

قدّمتها العبادةُ ابدأ ! ما الذي افعل ؟

اوليفيا : ايّ فعل يروق لمولاي ، ويليق به .

الدوق : لماذا لا اراني ، لو هان الامر على قلبي ، ١١٥

اقتل من احب ، كما فعل اللص المصري^(٧)

وهو على وشك الموت ؟ - غيرةٌ وحشية

لها في بعض الظروف مذاق النبل ، ولكن اسمعيني :

بما انك تقذفين يوفائي الى زراية الاهمال ،

ولذي بعض العلم بالشخص ١٢٠

الذي يخلعني من مكاني الصحيح في حظوتك ،

استمرّي بالحياة وانت الطاغية المرمية الصدر

ابدأ .

ولكن عزيزك هذا ، الذي اعرف انك مغرمة به ،

والذي ، قسماً بالله ، اعزّه انا جداً ،

سأقتلعه من عينك القاسية ١٢٥

حيث يجلس متوجّاً نكاية بسيدّه .

تعال معي ، يا فتى . افكروي في الاذى قد نضجت ،

ولسوف اضحى بالحمل الذي أحبّ

٧ - الإشارة الى قصة كتبها هيليو بورس عن قاطع طريق في ممفيس بمصر ، سبى امرأة وعشقها ، ولما حاصر قاطع طريق اخرون لاختطافها منه ، قتلها لكي لاتقع في ايديهم .

نكايةً بقلبٍ غرابٍ في صدر حمامة .
(يهم بالخروج)

١٣٠ فيولا : (وهي تتبعه) وانا كَلّي فرح ، ورغبة وتهيؤ ،
للموت الف ميتة ، لاحقق لك راحة البال .

اوليفيا : اين ذاهب انت ياسيزاريو ؟

فيولا : في اثر هذا الذي احبه .

١٣٥ اكثر من عيّنّي هاتين ، اكثر من حياتي نفسها ،
اكتر ، اكتر بكثير ، من اية زوجة سأحبها .
فان كنت انتظاها ، يا شهوداً في السماء^(٨) ،
عاقبوا حياتي للاساءة الى حبي !

اوليفيا : آهِ منك يا بغيض ! كيف خُدت !

فيولا : من خدعك ؟ من أساء اليك ؟

اوليفيا : هل نسيت نفسك ؟ هل طال الزمن بك ؟
احضر الكاهن المحترم .

(يخرج احد الخدم)

١٤٠ الدوق : (لفيولا) ، تعال ، هيا !

اوليفيا : الى اين يامولاي ؟ سيزاريو ، زوجي ، ابق هنا .

الدوق : زوجك ؟

اوليفيا : نعم ، زوجي . آله ان ينكر ذلك ؟

الدوق : ازوجها ، ياسيد ؟

فيولا : لا يامولاي ، لست انا .

١٤٥ اوليفيا : واأسفاه ، انها حقارة خوفك

تجعلك تكتم انفاس حقيقتك .

لاتخف ، ياسيزاريو . تمسك بما حظيت به ،

٨ - لانهم يرون دخیلتها ويعرفون افكارها

كن ماتعرف انه انت ، وعندها تجد انك
عظيم كذلك الذي تتخوَّف منه .

يدخل الكاهن

- أ ، مرحباً بك ، أبانا !
الا استحلقتك يا أبانا بقديستك ،
١٥٠ ان تروي هنا - ولو اننا تقصدنا مؤخراً
ان نُبقي في الخفاء ماتكشفه الان الظروف
قبل نضجه - ماتعرفه
مما جرى حديثاً بيني وبين هذا الفتى .
الكاهن : عَقْدُ لرباط حب ابدى
١٥٥ يؤيده الجمعُ المتبادل بين يديكما ،
ويؤكدُه لقاء مقدّس بين الشفاه ،
ويدعمه تبادل الخاتمين بينكما .
ومراسيم هذا التعاقد كلّها
ختمتها بحكم وظيفتي ، وبشهادتي .
١٦٠ ومنذ ذلك ، تقول لي ساعتَ سي رحلت
باتجاه قبوري ساعتين ، لا غر .
الدوق : أه منك ايها الشبل المرائي ! ما الذي ستكونه
عندما ينثر الزمن بياضاً على الشعر من جسدك ؟
ام ان خداعك سينمو سريعاً
١٦٥ فتسقط في البئر التي تحفرها لغيرك ؟
وداعاً ، وخذها ! ولكن وجه قدميك الى
حيث بعد اليوم لن نلتقي انا وانت ابداً .
فيولا : مولاي ، اني اؤكد -
اوليفيا : أ ، لا تُقسم !
ابق فيك قليلاً من الايمان ، رغم ما فيك من خوف كثير .

يدخل السير اندرو

- اندرؤ : من اجل حب الله ، جيئوا بجراح ! ارسلوه فوراً
الى السير توبي .
١٧١
- اوليفيا : ما الامر ؟
اندرؤ : كسر رأسي بالعرض ، وادمى رأس السير توبي كذلك ،
اسعفونا ، حبا بالله ! لوخُيرت بين داري واربعين ديناراً لقلت
خذوني الى داري .
اوليفيا : ومن فعل هذا ، سير آندرو ؟
اندرؤ : مبعوث الكونت ، المدعوسيزاريو . حسبناه جباناً ، ولكنه
الشیطان مجسداً .
١٨٠
- الدوق : مبعوثي سيزاريو ؟
اندرؤ : عجيب والله ، إنه هنا ! لقد هشمت رأسي للاشيء ، وما
فعلته ، حرّضني عليه السير توبي .
فيولا : لماذا تخاطبني ؟ ما أذيتك ابداً .
جَرَدَت سيفك عليّ بلا سبب ،
١٨٥ ولكنني اجبتك لطفاً وما أذيتك .

يدخل السير توبي والمهزج

- اندرؤ : اذا كان الرأس المدمى اذى ، فانت أذيتني . احسب انك لا
تأبه للرأس المدمى . وهاهو ذا السير توبي قادماً يعرج -
وستسمع المزيد . ولكنه لولم يكن مخموراً ، لدغدغك على غير
مادغدغك .
الدوق : كيف انت ياسيد ؟ كيف حالك ؟
توبي : كلها واحدة ! جرحني ، وهذه هي نهاية الحكاية .

١٩٥

ياسكّر ، هل رأيت بك الجراح ، ياخمير ؟
المهزج : أ ، انه سكران ، سيرتوبي ، منذ ساعة . وقد نُصبت عيناه
على الثامنة صباحاً .

توبي : اذن فهو وغد . وانا اكره الوغد اذا سكر .
اوليفيا : أبعدوه ! من الذي حطّمهما هكذا ؟
اندرو : سأسعفك انا ، سيرتوبي ، لاتنأ سنُضَمّد معاً .
توبي : اتسعفني ، يارأس الحمار ، يارأس البهلول ، يانذل -
يانذلاً هزيل الوجه ، ياعيبط ؟

٢٠٦

اوليفيا : خذوه الى فراشه ، واعتنوا بجرحه
(يخرج المهزج ، وقابيان ، والسيرتوبي ، والسير
اندرو)

يدخل سباستيان

٢١٠

سباستيان : يؤسفني ياسيديتي انني جرحت قريبك .
ولكن لو كان اخي بالدم
لما فعلت اقل من ذلك عقلاً وطلباً للسلامة .
انك تلقين عليّ نظرة غريبة ، ومنها
ادرك انك مستاءة مما جرى .
إغفري لي ، يا حلوتي ، بحق العهد
الذي قطعناه على انفسنا قبل قليل .

٢١٥

الدوق : وجه واحد ، صوت واحد ، زّي واحد ، وشخصان !
مرأة طبيعية مخادعة ، موجودة وغير موجودة !
سباستيان : انطونيو ، يا عزيزي انطونيو !
لشدّ ما عذبّني الساعات وحطمتني
منذ ان ضيّعك عني !
انطونيو : اأنت سباستيان ؟

- سباستيان: أتشك في ذلك ، انطونيو ؟
 ٢٢٠ انطونيو : كيف شطرت نفسك ؟
 لو قُسمتُ تفاحة الى نصفين لما تواءما
 اكثر من هذين المخلوقتين . أيكما سباستيان ؟
 اوليفيا : يا للعجب !
 سباستيان: أهذا انا واقفاً هناك ؟ ماكان لي أخ قط .
 ٢٢٥ ولا في طبيعتي من ألوهية تجعلني
 هنا وفي كل مكان . كانت لي أخت ،
 التهمتها الامواج واللجج العمياء .
 رجاء ، ما قرابتك بي ؟
 من اي بلد انت ؟ ما اسمك ؟ من والدك ؟
 ٢٣٠ فيولا : من ميسالين . ووالدي كان سباستيان -
 وسباستيان ايضاً كان أخي .
 في مثل هذه الثياب راح الى قبره المائي .
 فان يكن بمقدور الارواح ان تتقمص الشكل والملابس ،
 فقد جئت لتفزعنا .
 سباستيان: انني روح عن حق ،
 ٢٣٥ ولكن الروح في مكسوة بالجسد الترابي
 الذي كان من نصيبي من رحم امي .
 لو كنت امرأة ، لان البقية منسجمة ،
 لسمحتُ لدمعي بالسقوط على خدك ،
 وقلت : «مرحباً ، مرحباً ، بفيولا الغريقة !»
 ٢٤٠ فيولا : كان لأبي شامة على جبينه -
 سباستيان: وأبي كذلك .
 فيولا : ومات يوم قضت فيولا بعد ولادتها
 ثلاثة عشر عاماً .
 سباستيان: أه ، ان ذاك السجل حيّ في الروح مني !

- ٢٤٥ لقد انهى ابي حقا فصله الفاني^(٨)
 في اليوم الذي اكمل لاختي ثلاثة عشر عاماً .
 فيولا : اذا لم يكن من عائق دون سعادتنا كلينا
 سوى ملابس الرجال هذه التي اغتصبتها
 لاتعانقني حتى ترى الظروف كلها
 ٢٥٠ من مكان وزمان ونصيب تتفق وتتماسك
 على انني فيولا . وتأيداً لذلك
 سأخذك الى ربان في هذه المدينة
 حيث ابقيت ثيابي النسائية ، وبمساعده الكريمة
 حُفِظْتُ لكي اخدم هذا الكونت النبيل .
 ٢٥٥ وكل ماجرى لي من احداث منذ ذلك الحين
 كان بين هذه السيدة وهذا الامير .
 سباستيان : (لأوليفيا) وكانت المصادفة ، سيدتي ، انك كنت مخطئة .
 غير ان الطبيعة مالت باتجاه انحيازها .
 اردت ان تعقدي زواجك على فتاة ،
 وما كنتِ في ذلك مخدوعة ، قسماً بحياتي :
 ٢٦٠ فانك مخطوبة لفتاة ورجل .
 الدوق : لاتعجبي ، دمه حقاً نبيل .
 واذا كان الامر هكذا ، وتبدو المرأة الان صادقة ،^(٩)
 فان لي نصيباً في الحطام السعيد الذي حل بالسفينة .
 ٢٦٥ (لفيولا) يافتى ، لقد قلت لي الف مرة
 إنك لن تحب امرأة أبداً كما احببتني .
 فيولا : وتلك الاقوال كلها سأقسم عليها من جديد ،
 وتلك الأيمان كلها سألتزمها صادقة بروحها

٨ - كان حياته فصل في مسرحية . وشكسبير في عدة مواضع في كتاباته يشبّه الدنيا بمسرح ، والرجال والنساء

بممثلين لهم مواعيد دخولهم وخروجهم على هذا المسرح .

٩ - اشارة الى المرأة التي ذكرها أنفأ ، ووصفها بانها مخدعة .

كالشمس ، تلك القارّة الكروية اللاهبة
التي تفصل النهار عن الليل .

الدوق

: أعطيني يدك

٢٧٠

ودعيني اراك في ثيابك النسائية .

فيولا

: الربان الذي اتى بي أولاً الى الساحل

عنده تركت ملابسي الانثوية . ونتيجة محاكمة
قضائية ،

وُضع الان في السجن ، بدعوى من ملفوليو -

٢٧٥

وهو سيد من اتباع سيدتي اوليفيا .

اوليفيا

: لسوف يُطلقُ سراحه .. أحضروا ملفوليو .

ولكن وأسفاه ! الان تذكرت !

يقولون إن السيد المسكين أضاع الكثير من رشاده .

يدخل المهرج ومعه رسالة ، وفابيان

اصابتني لوعة تطير الرشاد ،

٢٨٠

فنفثت عن ذاكرتي لوعته .

كيف حاله ، يارجل ؟

المهرج

: يقيناً ، سيدتي ، انه يُبقي الشيطان على بعد العصا منه

بأحسن ما يتمكن رجل في حاله ان يفعل . وهو هنا قد كتب

رسالة اليك . كان يجب ان أعطيك إياها صباح هذا اليوم .

(يقدم لها الرسالة) . وبما ان رسائل المجنون ليست اناجيل ،

٢٨٦

فلا يهم كثيراً متى تُسلم .

اوليفيا

: افتحها واقرأها .

المهرج

: اذن توقّعي ان تنتقفي ، حين يتلو البهلول كلمات المجنون .

(يقرأ بصوت عال) «قسماً بالله ، سيدتي» -

- اوليفيا** : ما هذا ؟ أمجنون أنت ؟^(١٠)
- المهرج** : لا ، سيدتي ، انما انا اقرأ الجنون . واذا اردت سيادتك ان تُقرأ الرسالة كما ينبغي ، فعليك ان تسمحي بالعقيرة .
- اوليفيا** : ارجوك ، إقرأ بوحى عقلك .
- المهرج** : وهذا ما افعله ، سيدتي . ولكن القراءة بوحى عقله هو ، هي أن اقرأ هكذا . اذن تأملي وعي ، اميرتي ، واعطي اذنأ صاغية .
- اوليفيا** : (لفابيان) اقرأها انت ، يارجل .
- فابيان** : (يقرأ) «قسماً بالله ، سيدتي ، انك تظلميني ، وسيعرف العالم ذلك ، ولئن وضعتني في الظلام ، وسلمت قريبك الحكم عليّ ، فانني مازلت امتلك مواهبي مثل سيادتك . وفي حوزتي رسالتك أنت التي دفعتني الى الزي الذي ارتديته ، وبها ولا ريب سأثبت انني انا المحق ، او انك ارتكبت عيباً كبيراً . ليكن ظنك بي ماتشائين . واترك واجبي مهماً بعض الشيء ، واتحدث انطلاقاً من أذاي^(١١) .
- ٢٩٥
- اوليفيا** : هل هو الذي كتب الرسالة ؟
- المهرج** : نعم ، سيدتي .
- الدوق** : لانكته فيها لضياع الرشاد .
- اوليفيا** : فابيان ، اذهب واطلق سراحه ، وحيء به هنا .
- (يخرج فابيان)
- مولاي ، ان سمحت ، حين نفرغ من التأمل في هذه الامور ،
- ٣١٠

١٠ - تعترض اوليفيا على علو صوته .

١١ - يعتذر ملفوليو عن عدم اتباعه العادة المرعية في اختتام الرسالة من شخص الى اخر اعلى مرتبة منه بعبارة تنص على «واجبه» او «طاعته» إزاءه .

ولكي تنظر اليّ نظرتك الى اخت وزوجة ،^(١٢)
 فاننا سنجعل يوماً واحداً يتوّج هذه النسابة ،
 ان سمحت ، هنا بداري ، وعلى نفقتي الخاصة .
الدوق : سيدتي ، اني مستعد للموافقة على اقتراحك .
 (لفيولا) سيدك يُعفيك ، ولقاء خدمتك له
 ٣٢١ ضد مزاج جنسك ،
 وبمنزلة ادنى بكثير مما تقتضيه نعومتك ونشاطك ،
 ولأنك طالما دعوتني بسيدك ،
 هاك يدي : من هذه اللحظة فصاعداً ،
 ستكونين سيدة سيدك .
اوليفيا : (وهي تعانق فيولا) إنك الان اختي !

يدخل فابيان ومعه ملفوليو

الدوق : أهذا هو المجنون ؟
اوليفيا : نعم ، مولاي . انه هو .
 كيف انت الان ، ملفوليو ؟
ملفوليو : سيدتي ، لقد ظلمتني ،
 ظلماً شائناً .
اوليفيا : انا ؟ ابداً .
ملفوليو : نعم انت ، سيدتي . ارجوان تقرأي هذه الرسالة ،
 ٣٣٠ ولا تنكري الان ان هذا خطك .
 غيّري ان استطعت خطك الى اسلوبك ،

١٢ - اي حين تتزوج اوليفيا سباستيان ، فتكون بذلك «اختاً» لفيولا ، وبالتالي للدوق حين يتزوج فيولا .
 بالانكليزية يسمى اخوة واخوات الازواج والزوجات «إخوة بالقانون» لهؤلاء الازواج والزوجات .

او قولي ان هذا ليس ختمك ، ولا ابتكارك .

لن تستطيعي . اذن ، اعترفي

واخبريني ، صدقاً وشرفاً ،

لماذا اعطيتني دلالات صريحة كهذه على اهتمامك ، ٣٣٥

وامرتني بالمجيء اليك متبسماً ، برباط متقاطع ،

لابساً جوارب صفراء ، وبالتجهّم

للسير توبي والآناس الاقل شأناً منه ؟

وعندما فعلت ذلك طائعاً مؤملاً ،

لماذا جعلتهم يسجنونني ، ٣٤٠

ويبقونني في منزل مظلم ، يزورني القسيس فيه ،

فجعلتني أرذل مغفل ومخدوع

عُزِفَت عليه ابتكارات الحيل ؟ اخبريني ، لماذا ؟

: يؤسفني يا ملفوليو أن هذا ليس خطي ،

ولو انني اعترف انه يشبهه كثيراً . ٣٤٥

ولكنه دونما ريب خط ماريا .

واذكر الان انها هي التي

اخبرتني قبل غيرها بأنك جُننت . جئتني متبسماً ،

وعلى النحو المدونة توجيهاته

اليك هنا في هذه الرسالة . ارجوك ، اقتنع . ٣٥٠

هذه الخديعة عُبِّرَت عليك بلوّم وقسوة .

ولكن عندما نعلم اصلها واصحابها ،

سأجعلك الخصم والحكم

في قضيتك انت .

: سيدتي الكريمة ، اسمعيني اتكلم ،

فابيان

ولا قام نزاع او شجار في المستقبل ٣٥٥

ليفسد سعادة هذه الساعة

التي اذهلتني ! ولاتني أوّمل ذلك ،

فانني بكامل حريتي اعترف اننا انا وتوبي
 نصبنا هذا الفخ للفلوليو هذا
 بسبب من عناد وخشونات
 حملتنا عليه . ماريا كتبت
 الرسالة بكبير الإلحاح من السير توبي ،
 فكافأها على ذلك بزواجه منها .^(١٣)
 اما كيف جرت المتابعة بحقد مرح
 فلعله ينتزع الضحك اكثر مما يدعو الى الإنتقام ،
 إذا تمت الموازنة العادلة
 بين الاصابات التي نزلت بالطرفين .
 اوليفيا : وأسفاه يابهلولي المسكين ، كيف تفوقوا عليك !

المهزج : (للفلوليو) « البعض يولد عظيماً ، والبعض يحقق العظمة ،
 والبعض تفرض عليه العظمة . » لقد كنتُ احدهم ، ياسيدي ،
 في هذه التمثيلية - كنتُ المدعو السير توباس . ولكن ماهم .
 « قسماً بربي ، يابهلول ، لست مجنوناً ! » ولكن اتذكر -
 « سيدتي ، لماذا تضحكين على وغد مجذب كهذا ؟ اذا لم
 تبتسمي ، انعقد لسانه » ؟^(١٤) وهكذا دوائر الزمن تأتي
 بانتقاماته .

ملفوليو : سأنتقم من قطيعكم جميعاً !
 (يخرج)

اوليفيا : لقد عومل اسوأ المعاملة .
 الدوق : الحقوا به ، والتمسوا الصلح معه .
 لم يخبرنا عن الربان بعد . (يخرج فابيان)

١٣ - ولكن قد نعترض بان السير توبي أخذ الى فراشه مغموراً ، ومجروحاً ، قبل فترة وجيزة فقط ... ام انه تزوجها قبل انكشاف الامر ؟

١٤ - كان هذا فحوى كلام ملفوليو لاوليفيا عن المهزج . في الفصل الاول ، الشاهد الخامس .

وحين نعلم ذلك ، وتتيسر الفرصة الذهبية ،
 سيُقام قرآنٌ قُدسي
 بين ارواحنا العزيزة . وفي اثناء ذلك ، اختي الحلو ،
 لن نغادر هذا المكان . سيزاريو ، تعال -
 وهكذا استدعى مادمت رجلاً .
 ولكن عندما نراك في ملابس اخرى ،
 ستكون سيدة اورسينو ، ومليكة عشقه .

(يخرجون جميعاً ، الا المهرج)

المهرج : (يغني)^(١٥)

أيام كنت ولداً صغيراً ناعماً
 وآه ياريح ، وآه يامطر
 ماكانت البلاهة إلا ألهيّة
 والمطر يهطل يهطل كل يوم .

ولكن يوم بلغت مبلغ الرجال
 وآه ياريح ، وآه يامطر ،
 أغلق الناس ابوابهم بوجه الاوغاد واللصوص
 والمطر يهطل يهطل كل يوم .

ولكن يوم جئت ، وأسفاه ، للزواج
 وآه ياريح ، وآه يامطر
 بالترنّح ما استطعت أيّ فلاح
 والمطر يهطل يهطل كل يوم .

١٥ - يختلف الدارسون حول هذه الاغنية ، فيري بعضهم انها لغو موزون لم يكتبه شكسبير ، وانما الحقه ممثلون بنهاية المسرحية الضاحكة استمراراً بتقليد الاختتام باغنية مازحة . ويرى البعض ان هذا اللغو ، لا يخلو من حكمٍ جديرة بصاحبها المهرج ، وهو المتميز بحبه للمحاكاة «الفلسفية» ، ولا يمكن ان يكون النظم إلا شكسبير نفسه . ولا بد للمترجم ان يضيف هنا أنه كلام يكاد يعصى على الترجمة .

ولكن يوم جئت لفراشي
وأه ياريج ، وأه يامطر
مع السكاري كن رأسي ثملاً
والطر يهطل يهطل كل يوم .

منذ أمٍ بعيد بدأت الدنيا
وأه ياريج ، وأه يامطر
ولكن ذلك ما هم ، ومسرحيتنا انتهت
وسنسعى لإمتاعكم كل يوم .

(يخرج)

انتهت

..

ملحق
المصدر المباشر لحبكة الحب
من كتاب
وداع ريتش للحرفة العسكرية

بقلم
برناب، ريتش
(١٥٨١)

وداع ريتش للحرفة العسكرية : وهو يحوي خطابات ممتعة جداً لزمن
يسود فيه السلم . جُمِعَت معاً فقط لمُسرة السيدات الفضليات الكريمات ،
سيدّات انكلترا وارلنده ، اللواتي لم تجمع معاً إلا لمتعتهن ، وإليهن يوجهها
ويهديها برناب ريتش ، من السادة .
طبعها في لندن روبرت والي . ١٥٨١ .

عن ابولونيوس وسيلا

خلاصة الحكاية الثانية

الدوق ابولونيوس ، بعد ان امضى في الخدمة سنةً في الحروب ضد الاتراك ، وفي اثناء عودته الى الوطن برفقة جماعته بحراً ، دفَعته الاعاصير الى جزيرة قبرص ، حيث رَحَّب به بونطس حاكم الجزيرة ، واذا سيلا ابنة بونطس ، تقع في غرام ابولونيوس حتى أنها ، عندما غادر الجزيرة الى القسطنطينية ، لحقت به بصحبة رجل واحد ، وعندما وصلت الى القسطنطينية ، خدمت ابولونيوس ، وهي في زي رجل ، وبعد وقوع احداث بديعة عديدة ، تبينها ابولونيوس ، ومكافأة لها على حبها ، تزوجها .

ليس ثمة طفل يولد في هذا العالم التبعيس ، إلا ويشرب ، قبل ان يرضع حليب أمه ، من كأس الضلال ، الامر الذي يجعلنا حين نبلغ السنوات الانضج لاندخل فحسب في افعال الأذى ، بل نبتعد مراراً عن جادة الصواب والعقل ، ومن كل الامور الاخرى التي تظهر فيها اننا مخمورون بهذه الكأس المسمومة ، نتميز في افعالنا في الحب ، لان المحب يغترب عن الصواب ، ويهيم بعيداً عن حدود العقل ، بحيث يعجز عن تمييز الابيض عن الاسود ، الجيد عن الرديء ، الفضيلة عن الرذيلة : فهو لا ينقاد إلا لشهوة عواطفه ، فيؤسسها على حماقة خيالاته ، ويستقر بحبه على شخص يستحق ، إما لصفاته أو لعنم جدارته ، أن يكون محط الكراهية لا محط الحب .

واذا سأل أحدهم ، ما هي القاعدة الفعلية للحب المعقول ، الذي يعقد عقدة الصداقة الوفية الحقّة ، فاني أحسب ان العقلاء سيجيبون : الجدارة ، اي حيث يكفئنا المحبوب بحب يماثل حبنا ، وإلا ، لو ان مجرد مظهر الجمال ، أو حسن

القوام ، كاف لاثباتنا في حبنا ، لكان أولئك الذين يترددون على المعارض والاسواق عرضةً للوقوع في الغرام مع عشرين شخصاً كل يوم : ولذا وجب ان تكون الجدارة هي قاعدة الحب المعقول ، لاننا ان كنا نحب الذين يكرهوننا ، ونبتسم للذين يعبسون لنا ، ونطلب ودّ الذين يزدروننا ، ونُسّر لارضاء الذين لا يهتمهم كيف يسيئون الينا : من ينكر ان هذا ليس الا حباً خاطئاً ، غير مبني على الفطنة ولا على العقل . ولذلك ، ايها السيدات الفضليات الكريمات ، إذا راق لكُنَّ ان تتابعن بجميل الصبر هذه الحكاية التالية ، وجدتن ان السيدة ضلال تلعب دورها ، مع عدد من العشاق ، رجل وامرأتين ، بحيث يُدهش ادراككُنَّ حين تلحظن نتائج حيلهم الغرامية وعواقب افعالهم . الاول يغفل عن حب سيدة نبيلة ، شابة ، جميلة ، ومليحة ، (مثلت دور رجل خادم ، فقط لكيما ترضيه ، وقبلت بتحمل ضروب الالم فقط لكيما تراه) . أما هو فوجّه حبه نحو سيدة احتقرته (وهو الدوق النبيل) وسلمت نفسها لرجل خادم (كما حسبت هي) ، ولكن النتيجة كانت غير ذلك ، كما ستصف هذه الحكاية في متنها . وبما انني كنت اقرب الى الإملال في خطابي الاول ، فأسأت الى أذ انكُنَّ الصبور ، بإسماعها عن ظروف معينة لما هو اطول مما ينبغي ، فانني منذ هذه اللحظة فصاعداً ، سأجعل ما انوي كتابته يتحرك بأسرع ما تسمح به المادة التي اترأى بتحريرها ، وهكذا إليكن الحكاية التالية .

إبان العصر الذي كانت فيه مدينة القسطنطينية الشهيرة في ايدي المسيحيين ، كان هناك ، بين العديد من النبلاء الآخرين المقيمين في تلك المدينة الزاهرة ، رجل يدعى ابولونيوس . وكان دوقاً محترماً ، ولكونه في مقتبل العمر ، ولم يتسلم تركته الكبيرة الا قريباً ، فانه حشد جماعة قوية من الرجال ، على نفقته الخاصة ، وخدم برفقتهم ضد الاتراك لمدة سنة واحدة كاملة ، وفي هذه المدة رغم قصرها ، تعرّف الدوق الشاب ، وأبدى من القوة والشجاعة بيديه ، كما بحكمته وكرمه تجاه جنوده ، ما جعل الدنيا تمتلئ بشهرة هذا الدوق النبيل . وعندما انتهى من سنة واحدة من الخدمة ، أمر بؤاّقه بصّدْح نغمة الانسحاب ، وجمع شمل فرقته ، وركبوا المراكب ، واطلّعوا باتجاه القسطنطينية : ولكنهم اذ كانوا في عرض البحر ، هبّت عاصفة شديدة على حين غرة ، فتشتتت مراكبه ذات اليمين وذات الشمال ، أما هو فبلغ جزيرة قبرص ، وهناك استقبله بحفاوة بونطس ، الدوق وحاكم الجزيرة ، وأقام عنده ، بينما راحوا يصلحون مراكبه من جديد .

بونطس هذا ، سيد وحاكم هذه الجزيرة المشهورة ، كان دوقاً عريقاً ، وله ولدان ، ابن وابنة ، وكان الابن يدعى سيلفيو ، وستأتينا الفرصة فيما بعد للحديث عنه ، غير انه في هذه اللحظة كان في بعض اقطار افريقيا ، يخدم في الحروب .

اما ابنته فكان اسمها سيلا ، وكان جمالها لا نظير له ، فكانت سلطانة السيدات الاخريات كلهن ، لجمالها كما لنبل نسبها . سيلا هذه ، حين سمعت بمزايها ابولونيوس ، الدوق الشاب ، الذي كان ، اضافة الى جماله وحسن شمائله ، يتصف بجاذبية طبيعية ، وهو الان مع فرقته في بلاط أبيها ، اجتذبتها حب ابولونيوس على نحو غريب بحيث لن يرضيها إلا حضوره ورؤيته الحلوة ، ورغم انها لم تر بصيصاً من الامل لتحقيق ما تشتهي ، لعلمها ان ابولونيوس ليس إلا ضيفاً ، ينتظر الريح القادمة ليستغلها للرحيل الى بلد غريب ، وبذلك تُحرم من كل امكانية لرؤيته ثانية ، ولذلك صارت نفسها لتتخلى عن تعلّقها ، ولكن عبثاً ، بل كانت كالطير الذي وقع في الشرك ، كلما كافح ، اشتد الشرك إطباقاً عليه . وهكذا فان سيلا اضطرت رغماً عن ارادتها للخضوع للحب ، فكانت من حين لحين ترفع الكلفة معه بقدر ما يسمح لها شرفها ، وتقدّم له من طعم الغرام ما يتيح لها احتشام العذراء ، وأدركت ان ذلك لم يأت بطائل . وهي تحسّ بالعذاب الذي تسببه لها شدة هيامها ، الذي كان واضحاً على محياها الذي تظهر به دائماً إزاء ابولونيوس ، بحيث كانت حتى عيناها تلتصقان منه الرحمة والشفقة . ولكن ابولونيوس ، وهو الخارج حديثاً من الميدان ، ومطاردة اعدائه ، ولم يشف غليله بعد منهم ، ولا طهر معدته من كرههم ، لم يلتفت الى تلك الاثار الغزلية التي ، بسبب صباه ، لم يكن يعرفها . وكان ذهنه أميل الى سماع ملاحظيه ، وهم يأتون بأخبار ريح مؤاتية ، لخدمة تحرّكه الى القسطنطينية ، وهذا ما جرى في النهاية بنجاح : فقدّم للدوق بونطس جزيل شكره على ضيافته العظيمة ، وودّعه كما ودّع ابنته سيلا ، وغادرهما مع فرقته ، وأوصلتهم ريح سعيدة الى مينائه المحبوب . ايتها السيدات الفضليات ، كما وعدتكن ، طلباً للايجاز سأحذف رواية الخطاب الحزين الطويل الذي سجّله سيلا ، حول هذا الرحيل المفاجيء لابولونيوس ، لانني اعلم ان قلوبكن رقيقة كقلب سيلا بالذات ، ولقلوبكن ان تقدّر عنف الحمى التي حلت بها .

غير ان سيلا ، كلما وجدت نفسها محرومة من كل أمل ، في رؤية حبيبها ابولونيوس ، اشتدت لوعاتها ضراوةً ، وزادت سرعتها في تنفيذ ما كانت قد عازمت عليه

في فؤادها ، وهو هذا : بين خدمها الكثيرين كان واحد يدعى بيدرو ، وكان لمدة طويلة يخدمها في غرفتها الخاصة ، فتأكدت من أمانته وجدارته بالثقة : إلى بيدرو ذلك ، اذن ، أسرّت أولاً حرارة حبها لابولونيوس ، واستحلفتها بإلهة الحب نفسها ، وبالواجب الذي على الخادم ان يتحلى به ليهيئ لسيدته السلامة والمودة ، وطلبت اليه والدموع تجري على خديها ، أن يوافق على مساعدتها ودعمها ، في ما عازمت عليه - ألا وهو تصميمها المطلق على الذهاب الى القسطنطينية ، حيث تستعيد رؤية محبوبها ابولونيوس ، وهو بموجب الثقة التي كانت قد وضعتها فيه ، لم يرفض إبداء الموافقة ، على الخروج بها سراً من بلاط أبيها ، وفق ما تمليه عليه من أمر ، وكذلك على مصاحبته في سفرتها ، وخدمتها في شؤونها ، حتى ترى نهاية ما عازمت عليه .

لما رأى بيدرو الحرارة التي عبّرت بها سيدته وأمرته عن طلبها إليه ، ورغم أنه رأى ما قد يقع من مخاطر وريب ، وافق على أن يكون تحت تصرفها ، ووعد بمدها بأحسن نصحه ، وباستعداده لطاعة أي امر تشاء ان تصدره له . وهكذا ، لما اتفقا على الخطة ، وتهيأ كل شيء للرحيل ، صادف وجود مركب من مراكب القسطنطينية مهياً للاقلاع ، علم به بيدرو فجاء الى الربان راغباً في حجز مكان له ، ولأنسة مسكنة هي أخته ، لان عليهما الذهاب الى القسطنطينية في مهمة مستعجلة . ووافق الربان على الطلب ، راغباً أياه في الاستعجال في الصعود الى المركب ، لان الريح تسعفه في الاقلاع على الفور .

جاء بيدرو الان الى سيدته ، واعلمها كيف عالج الموضوع مع الربان ، واعجبت هي بالحيلة ، وتنكرت بملابس بسيطة جداً ، وتسملت خارجة من بلاط أبيها ، وذهبت مع بيدرو ، الذي جعلت تدعوه الان أخاها ، الى ظهر السفينة ، حيث كل الاشياء مُعدّة ، والرياح مؤاتية ، فانطلقت بمجازيفها ، ثم نشرت قلعوها ، وحين غدوا في عرض البحر ، نظر ربان السفينة الى سيلا ، وادرك جمالها المتفرد ، فكان الرنوّ الى وجهها الذي له من قياس علوّ الشمس او النجم ، ولما حسب بسبب فقر ملابسها انها فتاة بسيطة ، دعاها الى قمرة ، وشرع يفتحها على طريقة اهل البحر ، طالباً اليها ان تستعمل قمرة الخاصة لتستفيد منها في حاجاتها : وطوال المدة التي ستقضيها على متن الامواج ، لن يعوزها الفراش ، ثم قال هامساً في اذنها ، بما انها ينقصها رفيق الفراش ، سيماً لو مكانه . اما سيلا ، التي لم تكن تعرف كلاماً كهذا ، فاحمرّت خجلاً ، ولكنها لم تجب بشيء ، واحسّ الربان باضطراب في نفسه ، لم يُعانِ مثله قط وهو في البحر : وكأنه

قد أخذ أسيراً بدون قذيفة مدفع . ولذا ، ليلبس القروح ، وظناً منه ان ذلك هو السبيل الاسرع الى النجاة ، راح يحدث سيلا عن الزواج ، وقال لها ما اسعد رحلتها وقد احببت فيها رجلاً مثله ، يستطيع ان يقوم بأودها كسيدة نبيلة ، وانه إرضاء لها سيجعل من اخيها رفيقاً له ، ويساعده على نحو ما ، ليحسبا كلاهما انهما مثلثا السعادة اذ تلقى هي زوجاً مثله ، ويلقى هو أخاً مثله . غير ان سيلا لم تُسرّ لهذه المقترحات ، وطلبت اليه ان يمك عن الكلام ، لانها تعد نفسها غير أهل لرجل مثله ، وهي لا تفكر في الزواج بعد ، ورجته ان يوجه عاطفته نحو امرأة اكثر جدارة منها ، وتقدر كرمه اكثر مما هي تقدر . فلما رأى الربان انها ترفضه ، اشتعل غضباً ، وقال ما يلي :

أرى انك قليلة الحساب لكرمي ، الذي قدّمته لشخص لا يستحقه ، ومن الان فصاعداً ساستعمل صلاحية سلطتي ، وعليك ان تعلمي انني ربان هذه السفينة ، ولي السلطة للامر والتصرف بالاشياء كما اشتهي ، ونظراً لانك رفضت بازدياد ان اكون زوجك الوفي ، سأخذك الان عنوةً ، واعاملك كما اريد ، واحتفظ بك بعهدتي ما دام يروق لي ذلك ، ولن يكون هناك رجل يستطيع ان يدافع عنك ، او يمنعني عما عزمته عليه .

اصيبت سيلا بفزع شديد من هذه الكلمات ، وقالت لنفسها ان ساعة الندم قد فاتت على محاولتها الطائشة ، وعزمت على ان تقتل نفسها بيدها ولا تسمح باغتصابها على هذا النحو . ولذلك توسّلت الى الربان ان يحاول انقاذ سمعتها ، وقالت انها ستكون طوع إرادته وأمره ، على ان يغادرها الان وينتظرها حتى الليل ، وعندها في الظلام له ان ينال متعته ، بدون اية شبهة قد تخطر ببال بقية صحبه . فظن الربان ان غرضه قد صار في متناول يده ، ورضي بالاستجابة لطلبها حتى تلك الساعة ، وخرج تاركاً إياها في قمرته .

عندما اختلت سيلا بنفسها ، جردت سكينها متهبئة لطن نفسها حتى القلب ، وجثت على ركبتيها ، ورجت من الله ان يتسلّم روحها ، كضحية يقبلها تكفيراً عن حماقاتها ، التي ارتكبتها بذلك العناد ، وطلبت المغفرة عن خطاياها ، واستمرت طويلاً على هذه الحال في استرحام الله والتصالح معه ، واذا في وسط ذلك تهبّ فجأة عاصفة مدهشة ، اربعت الجميع ، فلم يبق احد لم يظن ان الامواج سوف تبتلعهم في الحال ، وقد علت اللجج بغتة مع غضب الرياح ، بحيث فرحوا جميعاً بارتفاع المركب على قمة

المياه ، وإلما استطاع المركب الضعيف ان يتحمل الامواج ، واستمرت هذه العاصفة طيلة ذلك النهار واللييلة التالية ، واضطروا الى الاقلاع امام الريح لابقاء السفينة في مقدمة الموج ، الى ان دُفعت الى ساحل البر ، وهناك تحطمت كلها الى شظايا . وراح كل فرد يكافح لانقاذ حياته ، والبعض قد علا الاخشاب ، والبراميل ، والامواج تدفعهم يمينا ويسرة ، ولكن معظمهم غرق في اليم ، وكان بيدرو واحداً منهم . غير ان سيلا ، اذ بقيت في القمرة ، كما سمعتن ، امسكت بصندوق كبير للزبان ، وهو الذي بعناية من الله وحده ، اوصلها سالمة الى الشاطئ . وحين استرجعت وعيها ، لم تعرف ماذا جرى لخدمها بيدرو ، وحسبت انه هو والآخرين كلهم قد غرقوا ، لانها لم تر أحداً على الشاطئ سواها ، فبكت بكاءً مرأً على حالها ، واشتكت من مصائبها ، وأخيراً بدأت تعزي نفسها بالامل في ان ترى حبيبها ابولونيوس ، ووجدت وسيلة لكسر قفل الصندوق الذي حملها الى البر وفتحته ، فوجدت فيه خزيناً جيداً من النقود ، وضروباً من الملابس كانت مما يرتديه الربان ، والان لكيما تمنع عنها انواعاً من الازى قد تنزل بامرأة وهي في حالها تلك ، صممت على ترك ملابسها ، وارتداء بعض تلك الثياب ، فلعلها حين يحسب الناس انها رجل ، ان تستطيع عبور البلد في امان اكثر ، وعندما غيّرت ملابسها ، رأت من المناسب ايضاً ان تغير اسمها ، ولما لم تستطع ان تتذكر اسماً آخر ، اطلقت على نفسها اسم «سيلفيو» وهو اسم اخيها الذي ذكرته لكن أنفأ .

وعلى هذه الصورة رحلت الى القسطنطينية ، حيث بحثت عن قصر الدوق ابولونيوس ، وقد اطمأنت الى انها الان ملائمة وقادرة للقيام بدور رجل خادم ، فقدّمت نفسها للدوق ، راجية ادخالها في خدمته ، ولما كان الدوق راغباً جداً في إعانة الغرباء ، ووجد ان «سيلفيو» شاب قوي انيق ، آواه لديه . واعتبرت سيلا نفسها الان اكثر من قانعة ، بعد المصائب التي نزلت بها في سفرتها ، بأن تستطيع على راحتها ان تنظر الى الدوق ابولونيوس ، فكانت اكثر من بقية خدمه اجتهداً ونشاطاً في العناية به ، ولما لاحظ الدوق ذلك ، ازداد وده لهذا «الرجل» المجتهد ، فعينه واحداً من المعتنين بحجرتة الخاصة . ومن غير سيلفيو إذن كان الاكثر أناقة حوله ، يساعده في تهئية نفسه في الصباح ، وفي تعديل هندامه ، وفي الحفاظ على حجرتة ؟ لقد راح سيلفيو يرضي سيده حتى حظي منه ، اكثر من بقية الخدم الذين حوله ، باكبر الاهتمام ، واعظم الثقة .

في هذه الاونة بالذات ، كانت تقيم في المدينة سيدة نبيلة ارملة ، توفي زوجها مؤخراً ، وكان من انبل الرجال في اقليم إغريقيا ، فترك لسيدته وزوجته ممتلكات واسعة واموالاً عظيمة . كان اسم هذه السيدة جولينا ، وهي ، اضافة الى وفرة ثرائها ، وعظمة دخولها ، تتمتع بالسيادة على نساء القسطنطينية جميعاً لجمالها . هذه السيدة جولينا ، راح ابولونيوس يخطب ودها بحرارة ، وعلى غرار كل من يخطب ، كان عليه ، الى جانب الكلمات الجميلة ، والتنهّدات الاليمة ، والنظرات المسترحمة ، ان يرسل رسائل الحب ، والعقود ، والاساور ، والابابيس ، والخواتم ، والسبائك ، والجواهر ، والحجارة الكريمة ، والهدايا ، وغير ذلك وهكذا فان الدوق ، الذي أيام بقاءه في جزيرة قبرص لم تكن له اية دراية في فن الحب ، مع انه كان اكثر من نصف مقدّم له ، اصبح الان تلميذاً في مدرسة الحب ، وقد سبق ان تعلم درسه الاول ، وهو ان يتحدث مستعظفاً ، وينظر مسترحماً ، ويعدّ بسعة ، ويخدم بنشاط ، ويسرّب عناية . وهو الان يتعلم درسه الثاني ، وهو ان يكافئ بسخاء ، ويعطي بكرم ، ويهدي راضياً ، ويدبج الرسائل دهنًا . وهكذا انشغل ابولونيوس بدرسه الجديد ، حتى لاؤكد لكن انه لم يكن ثمة من يستطيع اتهامه بالتهرب من دروسه ، وراح يتابع حرفته بأحسن الطوية . ومن يكون الرسول لحمل الهدايا ورسائل الحب الى السيدة جولينا سوى خادمه سيلفيو ؟ فيه وحده وضع الدوق ثقته ليكون المبعوث بينه وبين سيدته .

والآن ايتها السيدات الفضليات ، أحسبن أن هناك عذاباً اخترع ليبتلي قلب سيلا اعظم من ان تُجعل هي وسيلة تحقيق شقائها ، وتقوم بدور المحامي في قضية ترفعها ضد نفسها . ولكن سيلا في رغبتها في ان ترضي سيدها ، لم يهملها قط ان تؤذي نفسها ، وتابعت شؤونها بطيبة خاطر ، كأنها تتابعها لصالحها .

والآن ، بعد ان تمعنّت جولينا في عيني هذا الشاب الفتى سيلفيو عدة مرات ، وادركت انه بلغ الكمال في وسامته الممتازة ، تورطت بتكرار رؤية هذا الإغراء العذب ، حتى باتت شديدة الاعجاب بشخص هذا الرجل ، كما كان الدوق شديد الاعجاب بشخصها . وذات مرة ، إذ بعث الدوق الفتى سيلفيو ليحمل رسالة الى السيدة جولينا ، وراح الفتى يرجو ويلتمس بحرارة نيابة عن سيده ، قاطعته جولينا في حكايته ، وقالت : سيلفيو ، كفاني ما قلت نيابةً عن سيدك . من الان فصاعداً ، تكلم

عن نفسك ، او لا تقل شيئاً بالمرّة . ففجّلت سيلا لسماع هذه الكلمات ، واخذت في ذهنها تتهم عمى الحب ، الذي جعل جولينا تهمل نوايا هذا الدوق النبيل ، وتحول حبها نحو شخص حرّمته الطبيعة القدرة على مكافأة حبها .

والان ، اذا تركنا الامور معلقة بعض الوقت كما سمعتنّ ، اتفق ان سيلفيو الحقيقي (أخا سيلا ، وهو الذي ذكرناه انفاً) ، عاد الى بلاط ابيه في جزيرة قبرص . وهناك حين علم ان اخته قد رحلت ، كما سمعتنّ ، ضمّن ان الحادث قد نجم عن حب مابين خادمها بيدرو (الذي غاب معها) وبينها . ولكن سيلفيو كان يحب اخته حباً عزيزاً كحبه لحياته ، لاسيما انها كانت شقيقة طبيعية له ، من ابيه وامه ، بحيث كان كلاهما يشبه الآخر ، وجهاً وشكلاً ، فلم يكن ثمة من يستطيع التفريق بينهما بالوجه - الا بالملابس التي تعيّن ان هذا رجل ، وتلك امرأة .

ولذلك قطع سيلفيو عهداً على نفسه لايّبه ، بأن يبحث عن اخته سيلا ، وليس ذلك فقط ، بل ان ينتقم من نذالة بيدرو ، لاختطافه اخته وهربه بها . وهكذا غادر ، ورحل في مدن وبلدان عديدة ، دون ان يسمع اي خبر عن الاثنين اللذين يبحث عنهما . وفي النهاية ، وصل الى القسطنطينية ، حيث كان يتمشى ذات امسية للترويح عن نفسه ، واذا به يلتقي السيدة جولينا ، التي كانت مثله قد خرجت لشمّ الهواء . وحالما وقعت عينها على سيلفيو ، حاسبةً إياه الرجل الذي تعرف ، لشدة الشبه بينهما ، كما سمعتنّ انفاً ، خاطبته قائلة : ايها السيد سيلفيو ، اذا لم تكن مستعجلاً جداً في امر ما ، ارجوك دعني احدثك قليلاً ، بما انني التقيتك لحسن الحظ في هذا المكان .

دُهِش سيلفيو حين وجد انه دعي باسمه صواباً ، وهو الغريب الذي لم يقض سوى يومين في المدينة ، وبلطف تقدّم منها ، راغباً في سماع ماتريد ان تقوله .

فأمّرت جولينا حاشيتها بالوقوف بعيداً بعض الشيء ، وقالت ماييلي : ارى ان طيب نيتي ومودة حبي هما السبب في اسرافي في عرض اراه يُرفض بخفة ، مما يجعلني اظن ان الرجال هم على هذه الشاكلة ، يرغبون في الاشياء التي لا يستطيعون نوالها ، بدلاً من ان يثمنوا او يقدّروا ما قدّم لهم بكرم وسخاء . ولكن اذا كان السخاء في عرضي قد جعله يبدو اقل قيمة مما اردتُ ، فما ذلك إلا وهم وغرور منك ، لاسيما اذا علمت كم من الاشراف سَعَوْا فيما مضى ، وما زالوا الان يسعون ، وهم يخدمون ، ويتوددون ، وبكل تواضع يلتمسون ، للحصول على ذلك الذي قدمته لك من نفسي حرّة طائعة ، وارى انك

تزدري به ، او على الاقل لاتعطيه شيئاً من قدره .

دُهِش سيلفيو لهذه الكلمات ، واذله اكثر من ذلك أنها دعت به باسمه الصحيح ، ولم يستطع فهم كلامها ، واثقاً من انها واهمة فيه ، حاسبة انه شخص اخر ، ومع ذلك فكر في انه سيكون ساذجاً جداً إن هو أهمل ما حباه به الحظ وألقاه بين يديه ، اذ لاحظ من حاشيتها انها لابد سيدة عظيمة النبيل والمكانة ، كما ابصر كمال جمالها وروعة رشاققتها وقوامها ، ففكر ان من المستحيل ان يزدري بها ، ولذلك اجابها قائلاً :

سيدتي ، ان كنت قبل هذه المرة قد بدا علي انني نسيت نفسي ، فأهملت لطفك الذي ابديته لي بهذا السخاء ، ارجو ان تعفي عما مضى ، ولسوف يبقى سيلفيو ، من هذا اليوم فصاعداً ، مستعداً للقيام بأي تعويض له القدرة على القيام به ، اولك كما شئت ان تأمرني به .

ما فرحت امرأة مثل جولينا بسماع هذه البشرى ، وقالت : اذن يا عزيزي سيلفيو ، لاتنس ان تأتي غداً في الليل للعشاء عندي في منزلي ، حيث سأوسع معك في الحديث عما اريد منك من تعويض . ووافق سيلفيو فرحاً على ذلك ، وافترقا كلٌ سعيد بما جرى . وكما احست جولينا ان الوقت طويل جداً قبل ان تجني ثمرة رغبتها ، هكذا تمنى سيلفيو لو يحصد قبل ان تنمو السنابل ، اذ وجد الوقت طويلاً هو ايضاً ، قبل ان يعرف كيف ستتماثل الامور . ولكن لعدم معرفته من هي السيدة ، وقبل ان تختفي جولينا عن بصره ، سأل في الحال احد المارين من هي تلك السيدة ، وما اسمها ، فأعلمه بكل ما اراد ، واعلمه كذلك في اي حي من المدينة يقوم منزلها ، وما عليه هناك الا ان يسأل عنه فيشار اليه .

وهكذا حين ذهب سيلفيو الى نُزله ، قضى الليل في نوم مضطرب ، وفي الصباح التالي كان مشغول الذهن بعشائه ، فلم يهتمه فطور او غداء ، وبدا له ان النهار يمر ببطء شديد ، حتى حسب ان الجياد الرائعة متعبة ، وهي التي تجر عربة الشمس عبر السماء ، وتمنى لو ان «فيتون» كان هناك وبيديه سوط لضربها .

وجولينا من الناحية الاخرى ، ظنت ان عقرب الساعة يتهاون في عمله ، فلا يتقدم النهار بسرعة ، ولكن ما إن دقت الساعة السادسة ، حتى عاد الاطمئنان الى الفريقين : فأسرع سيلفيو الى قصر جولينا ، حيث استقبلته بترحاب ، وقد حضرت عشاءً فاخراً ، فيه انواع من أطايب الطعام . فجلسا الى المائدة ، وامضيا وقت العشاء

بنظرات العشق ، والحب مرتسم على وجهيهما ، يختلسان اللحاحات المتبادلة التي تشبعهما اكثر من غذاء الاطباق الشهية .

وبعد ان قضيا وقت العشاء على هذا النحو ، فكّرت جولينا انه من غير اللائق ان تدع سيلفيو يذهب الى نزله في الليل . ولذا طلبت اليه ان يأوي الى فراش في منزلها لتلك الليلة ، واخذته الى حجرة حسنة الرياش ، وثيرة الاثاث . وعندما استقر خدم وحشم المنزل في فراشهم ، وعمّ الهدوء ، وجدت وسيلة للذهاب الى سيلفيو لمرافقته ، للحديث عن الشروط التي كانا بصددھا كلاهما ، ولما فرغا من ذلك قضيا الليلة في فرح ومتعة مما يُشتهي في وقت كذاك ، الا ان جولينا ، وقد تناولت من طبق واحد اكثر بكثير من الاطباق الاخرى ، أصيبت بتخمة لن تشفى منها الا بعد اربعين اسبوعاً ، وذلك ميل طبيعي في كل النساء اللواتي يستبدّ بهن الشوق ، ولا قدرة لهن على الاعتدال في ما يتناولن . ولكن عند دنو الصبح ، استأذنت جولينا ، وحملت نفسها الى حجرتها ، وحين انبلج النهار ، هيا سيلفيو نفسه ، وغادر القصر ليتابع شؤونه في المدينة ، وهو يناقش نفسه في ماحدث ، وهو متأكد من ان جولينا توهمته شخصاً اخر ، ولذلك ، خوفاً من مشكلات لاحقة ، صمّم ألا يعود هناك ثانية ، وراح في ترحاله في اماكن اخرى في اقاليم إغريقيا ، أملاً في ان يعلم شيئاً من اخبار اخته سيلا .

اما الدوق ابولونيوس ، فقد طالعت خطبته ولم يدنُ قيد شعرة من غرضه . فجاء الى جولينا يلتمس جوابها المباشر : إمّا ان تقبله ، وما يقدم لها من شروط ، او ان تعطيه وداعه الاخير .

ولكن جولينا ، كما سمعتنّ ، كانت قد اخذت عهداً من رجل اخر ، حسبته سيلفيو مبعوث الدوق ، فكانت في جدل مع نفسها حول ما يحسن بها ان تفعل : ساعة تظن ان الفرصة مناسبة لترجو الموافقة من الدوق على زواجها من مبعوثه ، وساعة تخشى ان يستاء الدوق من انها تفضّل خادمه عليه ، فتقول لنفسها انه خير لها ان تخفي الامر ، الى ان تتشاور مع سيلفيو ، وتعرف رأيه في كيفية معالجة هذه الامور . وحين استقرت على ذلك ، رجّت من الدوق ان يغفر لها كلامها وقالت مايلى :

سيدي الدوق ، بما انني منذ هذه الساعة لا املك نفسي ، بعد ان اعطيت كامل سلطتي وصلاحيتي لرجل اخر ، انا الان زوجته بالوعد والعهد الوفي . ورغم انني اعلم ان العالم سيتعجب ، عندما يدرك الجنون في اختياري ، فانني آمل انك انت لن تستاء

مني ، لانني لم اقصد إلا إرضاء رغبتني وتحقيق سعادتي .
وعندما سمع الدوق هذه الكلمات ، اجاب : سيدتي ، يجب علي اذن ان ارضى ، ولو
ضد ارادتي ، والقانون ملك يديك ، بان تحبي من تشائين ، وتختاري من يروق لك .
فشكرت جولينا الدوق شكراً جزيلاً ، لانه اقتنع بذلك الصبر الجميل ، وطلبت اليه
ان يعطي ايضاً موافقته الحرة ، مع طيب خاطره ، الى الرجل الذي اختارته زوجاً لها .
فقال الدوق : لا ياسيديتي ، لن اعطي موافقتي ابداً ، فارى رجلاً اخر غيري يتمتع
بك . لقد كانت حساباتي بشأئك اكبر بكثير من ان اصرفك عني بخفة وطيبة خاطر .
ولكن بما ان ليس لي ان امنعك ، وقد قررت اختيارك ، كما قلت ، ولذا فاني مع اليوم
فصاعداً اتركك لما تحبين ، مع اطيب تمنياتي لك . وهكذا فاني استأذنك الوداع .
عاد الدوق الى داره بحزن عميق ، على المعاملة التي تلقاها من جولينا ، ولكن في اثناء
الزمن الذي قضاه الدوق في منزل جولينا ، تجاذب بعض خدمه اطراف الحديث مع
خدم جولينا ، وتناقشوا في امكانية زواج الدوق من السيدة ، فقال احد خدم جولينا :
انه لم ير سيدته قط تبدي بشاشةً للدوق نفسه كتلك التي كانت تبديها لمبعوثه سيلفيو ،
وراح يروي عن لطفها وعدم كلفتها عندما استقبلته ، وأولت له ، وأوته في المنزل ، وقال
انه يعتقد ان سيلفيو سيفلح اكثر مما سيفلح الدوق او ايُّ من الخطّاب الآخرين .
وسرعان ما أبلغ الدوق بهذه الحكاية ، ولما استعلم المزيد ، وجد ان الرواية
صحيحة ، وباعادة النظر في الكلمات التي وجهتها له جولينا ، تأكد من ان الشخص
ليس الا مبعوثه بالذات دون غيره ، وقد حشر انفه في قضية ستجزعه ، وبدون اية
مماطلة ، امر في الحال بالقائه في سرداب سُجن فيه ، في حالة يُرثى لها .
وحين علم سيلفيو المسكين من بعض رفاقه بسبب غضب سيده الدوق عليه ، انتجع
كل وسيلة ممكنة ، بوساطة رفاقه ، وبالتماسه ، وبضراعه للدوق ، بان يوقف حكمه
ريثما يكون لديه البرهان الكامل في الموضوع ، فاذا صدق اي امرضده ، يسبب للدوق
ازعاجاً او حنقاً ، فانه سيعترف بانه لا يستحق السجن فقط ، بل الموت شيئاً وعاراً .
هذه الطلبات كان يرسلها الى الدوق كل يوم ، ولكن عبثاً ، لان الدوق ظن انه قد تحقق
من البرهان ، واطمأن الى قناعته ضد الرجل -

غير ان جولينا اخذت تتساءل لماذا تباطأ سيلفيو بزيارتها ، ولماذا غاب عنها طويلاً
هكذا ، وجعلت تفكر ان الامر ليس على مايرام ، وفي النهاية ، حين وجدت ان تخمتها

السابقة لاتعرف الهضم ، وهي التخمة التي اصابته على النحو الذي سمعتن ، وحين وجدت ارتفاعاً لم تألفه في بطنها ، مؤكداً لها بأنها حامل ، وخوفاً من ان تُسلب شرفها ، رأت ان الوقت قد حان للبحث عن والد ، فراحت تبحث سرّاً ، وتستفسر بنشاط ، الى ان علمت ان سيلفيو ملقى في السجن ، بأمر من سيده الدوق . وعزمت على ايجاد دواء سريع ، لحبها لسيلفيو كما للحفاظ على سمعتها ومنزلتها ، وفي الحال اسرعت الى قصر الدوق ، وخطبته كما يلي :

سيدي الدوق ، قد تحسب ان مجيئي الى منزلك على هذا النحو ، امر يتخطى حدود الحشمة ، وهو قسماً بالله ليس ناجماً الا عن الرغبة في ان يعلم العالم ، بأي عدل وانصاف ابحت انا عن وسيلة للحفاظ على شرفي ، ولكن لكي لا ابدو مملة باطنابي في الكلام ، اوبلجوني الا الى المباشر من الظروف ، اعلم ياسيدي ، ان الحب الذي أكتنه لحبيبي الاوحد سيلفيو ، الذي أعزّه اكثر من جواهر الدنيا كلها ، والذي أقدر حياته اكثر مما أقدر حياتي ، هو السبب الوحيد في محاولتي المجيء اليك ، لالتمس منك ، بأن تحوّل الغضب الذي افهم انك تحس به تجاهه ، الى حسابي انا ، وان تترفق وتعامله بمحبة ، وهو الذي اخترته من تلقاء نفسي لارضاء حبي الشريف ، وليس طلباً للامتيازات ورموز النبيل التي يتطلع اليها ذوو الانفس الطموحة .

فلما سمع الدوق هذا الخطاب ، ارسل فوراً في احضار سيلفيو امامه ، وقال له : ألم يكفك ، عندما وضعتُ نفسي في عهدة امانتك ، واخلاص خدمتك ، انك عاملتني بخيانة ، ومع ذلك رحت منذ ذلك الحين تمطرني بزورك وتزييفاتك ، التي ليست كريمة عندي فقط ، انا الذي حسبتُ بساطتي ستجعلني ، بمكيدة لسانك المعسول ، اصدق الكذوبة صريحة ، بل هي كريمة بأفعالك امام الله ، الذي لم توفره فرحت تكفرباسمه ، اذ تدعوه تعالى ليشهد على ما فعلت ، وهكذا تكون قد اقسمت زوراً بغيضاً ، في قضية معروفة لدى الجميع .

اما سيلفيو المسكين الذي كان بريئاً ، بحيث يحق له شرعاً ان يقسم على براءته ، فقد اجاب على هذا النحو ، حين رأى جولينا في مكانها :

ايها الدوق النبيل ، انني افهم ما اصابك من انزعاج ، وبكل تواضع ارجو حلمك لتسمع عذري ، انا لا اريد بهذا ان ازيد من غضبك وسخطك ، معلناً امام ربي ان ليس

في الدنيا ما اقدره ، وأعزّه ، كلطفك ورضاك ، ولكن لانني اود ان تعرف براءتي ، وأنفع عني التهم التي اعرف انني متهم بها ظلماً ، والتي تعني أنني خدعت السيدة جولينا ، الواقعة في هذا المكان ، والتي تعرف حُسن مسلكي ، واني بكل تواضع ارجوها ان تؤيد ذلك ، واعلن امام الله العظيم القدير انني ، ماتصرفت قط ، لا فكراً ، ولا قولاً ، ولا فعلاً ، الا كما ينبغي لخادم يرعى عهده وواجبه ، ويحاول عن رغبة وارادة ان يخدم قضية سيده ، فاذا نطقتُ بغير الصدق ، فبوسعك انت ، سيدتي جولينا ، ان تَنفُذِي الى اعماق هذا الشك ، وبكل تواضع التمس اليك ان تؤيدي صدقي ، وقولي ان كنت قد اسأت القول في اي امر ، او جِدْتُ في القول ابداً عن الحق والعدل .

فلما سمعت جولينا هذا الخطاب من سيلفيو ، ورأت انه يقف في موقف الخوف العظيم من غضب الدوق ، اجابت قائلة : لا تظن يا عزيزي سيلفيو انني جئت هنا لكي اتهمك بسوء التصرف تجاه سيدك ، ولذا فاني لا انكر انك ، في كل بعثة بُعثتُ فيها الي ، ما عاملتُ سفارتك الامعاملة الرسول الوفي الامين ، كما انني لا اخجل من الاعتراف ، حين رأت عيناى في اليوم الاول تصرفك المتميز ، ولطفك المتفرد ، والمواهب الاخرى العديدة التي يتحل بها عزيزي سيلفيو ، بأن قلبي التهب التهاباً خرج عن الحد ، وانه غدا من المستحيل علي ان اطفيء نيران حبي ، او ان اداوي اقل جزءٍ من عذابي ، فأفصحُ عن ذلك له ، من تلقاء نفسي ، ورجوته ان يعدني بوفاء الزواج وعهده ، وجاء الزمن الان الذي نعلن فيه للعالم اجمع ما فعلناه امام الله وبيننا نحن الاثنين : علماً أنّ ضرورة لإخفاء امر لم يُفعل شراً ، ولا إضراراً بأحد . ولهذا ، كما قلت من قبل ، فان سيلفيو هو زوجي وفق العهد المقطوع بيننا ، وأمل ان احصل عليه دون اذى او اساءة لاحد ، واثقة من انه ليس ثمة انسان سينسى نفسه ويمنع ما حَلَّ الله ، او يحاول بالقوة ان يجبر النساء على الزواج على غير ما يحببن . لا تَحْفُ أنن يا عزيزي سيلفيو ان تُصدّق في عهدك ووفائك اللذين اقسمت لي عليهما . واما في غير ذلك ، فلا اشك في ان الامور ستتحقق ، على نحولن يدعوك للشكوى .

فتعجب سيلفيو لسماع هذه الكلمات ، لان جولينا كانت بقولها انما تؤكد ما يريد هو ان يتبرأ منه . فقال : من كان ليصدّق ان سيدة ذات شرف ورفعة مثلك ، تصر على ان تكون الرسول لامر صار بها ، مشين لمنزلتها ، ماهذه الجهود المقطوعة التي تتحدثين

عنها : اني اجهلها . واذا كان الامر غير ما اقول ، ايتها الآلهة التهميني فوراً بنيرانك الساطعة الحارقة . ولكن اية كلمات انطق لابرز الصدق وادعم البراءة في قضيتي ؟ أه ، سيدتي جولينا ، لا ابغي منك شهادة سوى امانتك وفضيلتك ، حاسباً انك لن ترضي ولو بخدش البريق في شرفك ، عارفاً ان المرأة هي ، او يجب ان تكون ، صورة اللطف ، والعفة ، والتعزز ، وما ان تتنازل قليلاً عنها ، وتترك موقع واجبها وحشمتها ، لأيّمس شرفها فحسب ، بل انها تقذف بنفسها في هوة من العار الابدي . وبما انني لا استطيع الظن بأنك ستنسرين نفسك ، اذ ترفضين دوقاً نبيلاً ، بحيث ينكفئ نور شهرتك ومجدك ، الذي ابقيته مشرقاً حتى الان بين افضل واشرف السيدات ، عن طريق شخص مثلي ، غير جدير ابداً بمرتبتك ومكانتك ، فاني بكل تواضع ارجو ان تعترفي بالحقيقة ، هذه الحقيقة التي تتعلق بها العهود والوعود التي تحدثت عنها حديثاً ، اجده غامضاً جداً ، ولا ادري كيف افهم اي شيء منه .

امتعضت جولينا لهذا الكلام ، وقالت : ماذا دهاك حتى رحت تقلل من شأن عزيزتك جولينا ، وتتجراً على نكراني ، وانت زوجي بالفعل ، ومتعاقد معي بقسم مقدس . ماذا ، أتخجل ان اكون انا زوجتك ؟ لكان الاحرى بك ان تخجل لعدم وفائك بوعدك ، ولتتركك لاسم الله العلي العظيم . الا ان الوقت الان يُجبرني على كشف أمر يوحيني الخجل باخفائه وكتمانه سراً . انظر اليّ اذن هنا ياسيلفيو ، انا التي جعلتها حبلي ، فاذا كان لديك شيء من الامانة ، أمل رغم هذا كله ان اجد الامر مقضياً دونما ضرر او اذى لضميري ، باعتبار انك اعلنت عهدك وعددتني زوجتك ، وتقبلتُك بعلاً وزوجاً وفيّاً ، مقسمة بالله القدير انك وحدك دون غيرك حققت الفتح والنصر على عفتي ، وعلى ذلك لا اريد شاهداً غيرك انت ، وضميري انا .

ارجوكن ايتها السيدات الفضليات ، ألم يكن ذلك جهلاً ذميماً من جولينا ، وهي تقسم بدقة ذلك القسم العظيم ، على انها حبلت من شخص لم يُجهز قط بأدوات فعلية كتلك ؟ فمن اجل حب الله ، ألا اخذتُ الحذر ، وليكن هذا مثلاً لكن ، عندما تحملن ، كيف تقسمن على من هو الاب ، قبل ان يكون لديكن البرهان والعلم المؤكد بشأنه ، لان الرجال ماكرون وبارعون في الحيلة ، ويعلم الله ان المرأة سرعان ما قد تُخدع .

ولنعد الان الى سيلفيو ، الذي سمع المرأة وهي تقسم اغلظ الايمان انه السبب في حملها ، حتى كاد يصدق انه هو فعلاً السبب ، لولا انه تذكر نقصه الخاص ، وفكر ان

من المستحيل ان يقترب فعلاً كذاك ، فقال وهو في شيء من غضب وحيرة : هل لشريعة ان تكبح طيش امرأة ، تستسلم لرغباتها ؟ اي حياء يستطيع ان يلجمها او يصدها عن هواها وجنونها ، واي خوف من العار له ان يثنيها عن تنفيذ قذارتها ؟ ولكن يا للمنكر ان تجد سيدة من بيت كهذا تنسى علو منزلتها ، والنسب الذي تتحدر منه ، ونبل زوجها المتوفى ، فلا تتورع من ان تجلب لنفسها العار وسوء السمعة مع شخص مثلي ، انا البعيد عن اللياقة بمرتبها . وما اشنع ان يسمع المرء اسم الله يُعَبِّث به ، فلا نعمل حساباً ، الا لإدامة أاثامنا ، ولا نخاف الحنث باسمه تعالى ، كأنه ليس هو العادل ، الصادق ، البار في كل ما صنع وما يصنع .

لم تستطع جولينا ان تتحملة وهو يسترسل في موعظته ، وقد فاجأها الحزن العنيف ، فراحَت تبكي بمرارة وهي تقول مايلي :

وأسفي ، هل من الممكن ان تغفل عدالة الله العظيمة ، عن اذى رهيب وملعون كهذا ؟ لم لا تنزل بي الان نازلة الموت ، بدلاً من العار الذي اراه يتدلى امام عيني ؟ أه ماكان اسعدني لو ان القدر المتقلب لم يبتكر هذه الخيانة التي فوجئت بها واصطادتنني . هل كُتِبَ عليّ ان اتخطب في الشراك ، وعلى يد الرجل الذي تمتّع بما سلب من شرفي ، لكي يحرمني على رؤوس الاشهاد من سمعتي ، ويجعلني امثلة للخلف في الازمان القادمة ؟ أه ايها الخائن والتعس اللئيم ، أهذا جزاء المودة المخلصة الثابتة التي حملتها لك ؟ ما الذي فعلت لاستحق هذا اللؤم منك ؟ ألا انني احببتك اكثر مما انت اهل له ؟ قل لي . ايها اللص النذل ، هل انا التي تريد ان تنفذ فيها اسوأ فعلك ؟ أتحسبني لا استحق اكثر من أن تمنع في هدر شرفي كيفما شئت ؟ هل تجرأت عليّ ، وضميرك الجريح مشحون بهذه الخيانة القاتلة ؟ أه ما اشقاني ، ما اشقاني ، انا التي حافظت بعناية على شرفي ، واذا بي الان فريسة لاشباع شهوة رجل شاب ، لم يطمع الا في سلب عفا في وحُسْن سمعتي .

وهنا دفقت دموعها على خديها ، بحيث لم تستطع ان تفتح فاهها لتتطرق بالمزيد . اما الدوق ، فوقف جانباً ، وسمع هذا الخطاب كله ، فتأثر تأثراً عميقاً ، وهزته الشفقة على جولينا ، وهو يعلم ان مسلكها منذ طفولتها كان شريفاً ، وانه ليس ثمة رجل استشف انحرافاً في تصرفها الذي كان دوماً تصرف سيدة من مكانتها . فاقنتع ان سيلفيو خادمه قد ارتكب هذه النذالة بحقها ، واستشاط غضبا وشهر سيفه ، وقال

لسيلفيو :

كيف تستطيع ايها اللص اللثيم ان تكون هكذا قاسياً وغير مبالٍ للذين يشرفونك ؟ هل انعدم احترامك لهذه السيدة النبيلة ، التي تواضعت بنفسها من اجل نذل حقير مثلك ، وتروح انت بغير ما اكثرت لسمعتها او نبيل محتدها ، تطلب خراب ودمار شرفها ؟ هيىء نفسك لارضائها كما هي تطلب ، مع انني اعلم ايها التعس الحقير انك لن تستطيع اقل تعويض عما جرى لها ، والا ، فقسماً بالله ، لن تنجو من الميته التي سأنيقك اياها بيديّ هاتين . ولذا ، فاني انصحك ان تفعل ما امرتك به .

حين سمع سيلفيو هذا الحكم القاطع ، خر على ركبتيه امام الدوق وهو يبكي طالباً الرحمة ، راجياً ان يسمح له بالحديث الى جولينا على انفراد ، وواعد بأن يرضيها وفق ماتريد .

فقال الدوق : حسناً ، اني اوافق ، واكرر نصحي لك بأن تفي بوعدك ، والا فاني اعلن امام الله انني سأجعل منك عبرة للناس ، ليرتعد الخونة كلهم خوفاً ، اذا ارادوا الاساءة الى شرف السيدات .

غير ان جولينا كانت قد امتلأت غيظاً على سيلفيو ، وكان لا بد من كلام كثير وهي ترفض الحديث اليه . ولكنها تذكرت حالها ، ورغبت في سماع عذره ، وفي النهاية وافقت ، وعندما أخذها الى مكان جُعل فيه لوحدهما ، شرع سيلفيو ، بصوت يثير الشفقة ، يقول ماييلي :

لست ادري ياسيديتي ممن اشتكي ، أمك ام من نفسي ، ام من القدر الذي اقتادنا وجاء بنا الى هذه المصيبة . ارى انك ضحية ظلم عظيم ، وانا مدان بدون اي حق ، أنت في خطر من تحمل اشاعات اللسنة الحاقدة ، وانا في خطر من فقدان الشيء الوحيد الذي اشتغ به . ومع ان بوسعي ان ازعم اسباباً عديدة تثبت صحة اقوالي ، فاني ارجع بنفسي الى تجربة وكرم عقلك .

وهنا نزع ثيابه حتى بطنه ، وظهر لجولينا نهدين وحلمتين جميلتين ، اشد بياضاً من الثلج ، وقال ، اوقالت : انظري ياسيديتي ، وابصري الشخص الذي قلت متحدياً انه ابوظفك . انظري ، اني امرأة ، ابنة دوق نبيل ، غير اني بسبب حبي لرجل صرفته انت عنك بغير مبالاة ، هجرت ابي ، وتركت بلدي ، وصرتُ كما ترين رجلاً خادماً ، لارضي نفسي بمجرد رؤية حبيبي ابولونيوس . والان ، سيدتي ، لولم تكن

لوعتي عنيفة ، وعذابى بلا مثيل ، لتمنيت ان تكون الامي المقنعة موضع السخرية ، واحزاني الخفية مثابة الهزاء والرفض . ولكن بما ان شقائي مستمر ، والامي لاحد لها ، ارجوك ياسيديتي ألا تعفيني من الجريمة فحسب ، بل ان تشفقي ايضاً على بلواي ، ولكنت ابقيتها طي الكتمان ، لو ان قدرتي لم يرفض الرأفة بي .

والان وجدت جولينا نفسها في حال اسوأ مما كانت فيه من قبل ، لانها الان لا تعرف من تتهم بأنه ابوطفلها ، ولذلك ، بعد ان اخبرت الدوق بحقيقة الخطاب الذي حدثها به سيلفيو ، غادرته الى منزلها مثقلة بالهم والحزن ، وعازمة على الا تخرج من بيتها ثانية وهي حية ، لئلا تكون مثار دهشة الناس وهزئهم .

غير ان الدوق كان اشد ذهولاً عندما سمع خطاب سيلفيو الغريب ، وجاء اليه ، وتأمل في قسعاته ، وادرك انه سيلا ابنة الدوق بونطس ، فعانقها بين ذراعيه ، وقال : أه يا فرع الفضيلة ، وزهرة اللطف ، اغفري لي ، ارجوك ، كل الاساءات التي اقترفتها عن جهل بحقك . واطلب اليك ، دون ان تتذكري بعد اليوم الهموم القديمة ، ان تقبليني ، انا الاكثر فرحاً وسعادة بحضورك ، مما لو كانت الدنيا كلها تحت امري . من رأى ابدأ كرمأ كهذا في مُحبة مثلك ، انت التي نشأت وترعرت بين لداثذ ومآدب البلاط ، ترافقك حاشيات من السيدات النبيلات الحسان ، واقمت مع المسرات في اطايب النعيم ، ثم جازفت بنفسك بهذا الاسراف ، غير خائفة من مصيبة ، وغير مترددة في تحمل متاعب انا اعلم انك لم تعتادي مثلها . يا للكرم الذي لم يسمع احد بمثله ! ياللعقيقة التي لن يفيها اي جزاء ! ياللعجب الصادق ، النقي المخلص !

وهنا ارسل في طلب ابرع الصناع ، وجهزها بكميات من انفس الثياب ، وعين يوم الزفاف ، الذي احتفل الناس به بانتصار عظيم في مدينة القسطنطينية كلها ، والكل يمتدح نبيل الدوق ، والكثيرون الذين رأوا جمال سيلا الرائع ، امتدحوها بانها اجمل السيدات قاطبة .

وقد كان الامر غريباً وعجيباً ، حتى شنع خبره في ارجاء إغريقيا كلها ، وبلغ سمع سيلفيو الذي ، كما سمعتن ، كان مقيماً في تلك الاماكن يبحث عن اخته . فكان اكثر الناس فرحاً بما سمع ، واسرع الى القسطنطينية ، وجاء الى اخته ، فرحبت به حباً ، واستضافه الدوق زوج اخته . وبعد اقامته عنده يومين او ثلاثة ، كشف الدوق لسيلفيو كل ماجرى بين اخته والسيدة جولينا ، وكيف ان اخته اتهمت بانها حبّلت

امراة : فاحمر سيلفيو خجلاً لتلك الكلمات ، وقزعه ضميره لكيما يعوّض جولينا عما اصابها ، وقد ادرك انها سيدة نبيلة ، تركها بهجرانه لينهش العالم سمعتها . ولذلك روى للدوق الحكاية كلها ، ففرح الدوق اشد الفرح ، وفي الحال قصد مع سيلفيو منزل جولينا ، فوجداها في حجرتها وهي تبكي وتندب حظها . وقال لها الدوق : تشجعي ياسيديتي ، وانظري هنا الى هذا الرجل ، الذي لن يتردد في أن يكون أباً لطفلك ، ويأخذك زوجة له . وهوليس بالشخص الوضيع ، بل انه ابن دوق نبيل ووريثه ، وأهل لمنزلك وسموك .

وحين رأت جولينا سيلفيو واقفاً هناك ، تأكدت انه ابوظفلهها ، وعصف بها الفرح ، فلم تعرف أفي يقظة هي ام حلم . وعانقها سيلفيو بين ذراعيه ، وطلب الغفران عن كل مامضى . واتفق معها على يوم الزفاف ، وسرعان ماتم ذلك بفرح عظيم وسعادة للجميع . وهكذا حصل سيلفيو على زوجة نبيلة ، وحصلت اخته سيلا على زوجها الذي احبته ، وامضوا جميعاً ماتبقى لهم من ايام في غاية الانشراح والسرور ، شأن كل من يحقق كمال السعادة في مبتغاه .

- النهاية -

دار المأمون للترجمة والنشر

تأسست في منتصف عام ١٩٨٠ لتتولى مسؤولية الترجمة ونشر المطبوعات الدورية الناطقة باللغات الاجنبية والمطبوعات المترجمة من والى اللغة العربية وبما يؤمن الاسهام الفعال في عملية التواصل والتفاعل الحضاريين بين العراق والعالم .

تصدر دار المأمون الصحف التالية : -

- ١ - جريدة بغداد اوبزرفر - يومية سياسية ناطقة باللغة الانكليزية .
- ٢ - مجلة بغداد - شهرية سياسية عامة ناطقة باللغة الفرنسية .
- ٣ - مجلة كلكامش - مجلة الثقافة العراقية الحديثة - فصلية ثقافية ناطقة باللغة الانكليزية .

وتترجم الدار كتباً من اللغات الاجنبية الى اللغة العربية واخرى من اللغات العربية الى اللغات الاجنبية وتصدرها .
كما تقدم خدمات الترجمة الفورية والتحريرية للمؤتمرات والندوات الدولية داخل العراق وخارجه .

. صدر عن دار المأمون الكتب الآتية المترجمة الى العربية . حسب تاريخ نشرها

السنون	السنة	تأليف	ترجمة
١ - دليل مترجم المؤتمرات	١٩٨١	جان ميربرت	سمير عبدالرحيم الجلبي
٢ - رباعية الحرب (قصص من الادب الانكليزي)	١٩٨٥	جورج ماكبث	ياسين طه حافظ
٣ - فن الرواية (دراسة نقدية)	١٩٨٦	كولن ولسن	محمد درويش
٤ - العاصفة (مسرحة من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
٥ - كلب الصيد الابيض ذو الاذن السوداء (رواية من الادب الروسي)	١٩٨٦	جافريل تروبولسكي	عبدالواحد محمد
٦ - مكبث (مسرحة من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
٧ - الملك لير (مسرحة من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
٨ - بين الفن والعلم (دراسة نقدية)	١٩٨٦	دولف رايسر	د. سلمان الواسطي
٩ - بلاد الثلوج (رواية من الادب الياباني)	١٩٨٦	يوسوناري كاواباتا	لطيفة الدليمي
١٠ - مدن لامرئية (رواية من الادب الاطالي)	١٩٨٦	ايتالوكالفيينو	ياسين طه حافظ
١١ - السيدة دالاوي (رواية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	فرجينيا وولف	عطا عبدالوهاب
١٢ - جن (رواية من الادب الفرنسي)	١٩٨٦	الان روب غرييه	د. سعيد علوش وخديجة بناني
١٣ - عطيل (مسرحة من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
١٤ - هاملت (مسرحة من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
١٥ - شكسبير والانسان المستوحى (دراسة نقدية)	١٩٨٧	جانيت ديلون	جبرا ابراهيم جبرا

مؤيد حسن فوزي	مالكوم برادبري	١٦ - الحدائق (الجزء الاول) (دراسة ١٩٨٧ نقدية)
عبد الله الدباغ	وجيمس ماكفرلان	١٧ - صناعة المسرحية (دراسة نقدية) ١٩٨٧
اقبال ايوب	ستيوارت غريفثش	١٨ - القطار السريع (رواية من الادب ١٩٨٧ الالمانى)
علي الحلي	ارسكين كالدويل	١٩ - الازهار البرية (مجموعة قصص ١٩٨٧ قصيرة من الادب الامريكى)
سلمان حسن ابراهيم	نغوي واشيونغو	٢٠ - حبة قمح (رواية من الادب الافريقى) ١٩٨٧
د. سامي حسين الاحمدي		٢١ - قبو البصل (قصص قصيرة من ١٩٨٧ الادب الالمانى)
سمير عبد الرحيم الجلي	ب. ا. فثيان	٢٢ - معجم التعبيرات الاجنبية في اللغة ١٩٨٧ الانكليزية
سمير عبد الرحيم الجلي	جان هيربرت	٢٣ - مصطلحات المؤتمرات ١٩٨٧
نمير عباس مظفر	د. هـ. لورنس	٢٤ - اللغز (رواية من الادب الانكليزي) ١٩٨٧
سمير عبد الرحيم الجلي	ماكس مالوان	٢٥ - مذكرات مالوان عالم الآثار وزوج ١٩٨٧ اجانثا كريستي
هادي عبد الله الطائي	غريم غرين	٢٦ - الرجل العاشر (رواية من الادب ١٩٨٧ الانكليزي)
مروان ابراهيم صديق	ارنستو سلباتو	٢٧ - النفق (رواية من الادب الاسباني) ١٩٨٧
فخري خليل	ناتان نوبلر	٢٨ - حوار الرؤية (دراسة فنية) ١٩٨٧
د. جوزيف نادر بولس	ر. ك. نارايان	٢٩ - ملحمة رامايانا (من الادب الهندي) ١٩٨٧
عبد الوهاب الوكيل	جون كروس	٣٠ - جويس (دراسة نقدية) ١٩٨٧
د. عباس خلف	ايفورير ماكوف	٣١ - الورقة الخضراء (مختارات شعرية ١٩٨٧ من الادب السوفييتي المعاصر)
سالم شمعون	البخو كارينقر	٣٢ - الخطوات الضائعة (رواية من ادب ١٩٨٧ امريكا اللاتينية)
فخري خليل	جان ليماري	٣٣ - الانطباعة (دراسة فنية) ١٩٨٨
جبرا ابراهيم جبرا		٣٤ - ايلول بلا مطر (قصص قصيرة من ١٩٨٨ الادبين الانكليزي والامريكى)
د. سامي حسين الاحمدي	اناريجرز	٣٥ - الازرق... الازرق ١٩٨٨

فلاح رحيم	جين ريز	١٩٨٨	٣٦ - بحر ساركاسو الواسع
د. يوثيل يوسف	وليم راي	١٩٨٨	٣٧ - المعنى الادبي
عريب			
مي مطهر	نيكولاس ويد	١٩٨٨	٣٨ - الاوهام البصرية
د. عبد اسكندر	موريس بـ	١٩٨٨	٣٩ - الحلو - المر
باسيل فوزي	كلود سيمون	١٩٨٨	٤٠ - طريق فلاندر
محمد درويش	سبيل جـ	١٩٨٨	٤١ - فن الشرق الادنى القديم
د. عبد الواحد لؤلؤة	د. سي ميويك	١٩٨٨	٤٢ - موسوعة المصطلح النقدي
سامي مهدي		١٩٨٨	٤٣ - جاك بريفيير (قصائد مختارة)
فخري خليل	جي. إي مولر	١٩٨٨	٤٤ - مئة عام من الرسم الحديث
	فرانك ايلغر		

«الليلة الثانية عشرة»

كوميديا مشرقة عن الحب الرومانسي، ملاها شكسبير بجو من الموسيقى، وجمال الشباب، والمرح، والضحك، والسخرية من كل من يحاول أن ينال من بهاء الدنيا كلعبة قد تشارف الفاجعة، ولكنها تنقد لصالح الحب وسعادة الإنسان فيه.

في هذه المسرحية جسّد شكسبير ثلاث نساء، يبقين في ذاكرة الثقافة الإنسانية رموزاً لغزارة لاحتلالها في تجربة المرأة إذا أحببت فيولا، وأوليفيا، وماريا. وأروعهن هي فيولا، الكاتمة حبها والصارخة به معاً. هذه المغلوطة الغالبة، التي تنساب بولهبها من خلال المشاهد، حاضرة كانت أم غائبة، انسياب النغم من مفتتح المسرحية حتى ختامها.

السم، دينار واحد

دار المأمون للترجمة والنشر